РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ.

# БЕТХОВЕНЪ.

Въ переводѣ и съ предисловіемъ

ВИКТОРА КОЛОМІЙЦОВА.

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ.

# БЕТХОВЕНЪ.

(1870)

ВЪ ПЕРЕВОДѢ И СЪ ПРЕДИСЛОВІЕМЪ

ВИКТОРА КОЛОМІЙЦОВА.




ИЗДАНІЕ С. и Н. КУСЕВИЦКИХЪ.

СКЛАДЪ:

НОТНЫЕ МАГАЗИНЫ

РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА.

МОСКВА—С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1911.

Типографія С. Л. Кинда. Спб., Казанская улица, № 44.

## Отъ переводчика.

„Dans cette oeuvre sublime
il y a des pages vertigineuses!"

*Ф. Листъ.*

Предлагаемое русской публикѣ «изслѣдованіе» о Бетховенѣ отнюдь не исчерпываетъ того, что высказалъ Вагнеръ объ этомъ музыкантѣ-титанѣ и объ его произведеніяхъ. Наряду съ Шекспиромъ, которому Вагнеръ всю жизнь свою поклонялся, какъ «огромному, сверхчеловѣческому» драматургу, — въ области драмы-музыки Бетховенскій геній всегда былъ для него величайшимъ художественнымъ свѣточемъ. Поэтому неудивительно, что и въ письмахъ Вагнера, и въ его литературно-теоретическихъ сочиненіяхъ мы постоянно встрѣчаемъ имя Бетховена. Напримѣръ, въ большомъ трактатѣ «Художественное произведеніе будущаго», въ отдѣлѣ «Музыкальное искусство», авторъ «Кольца Нибелунга» далъ намъ замѣчательно цѣнныя по своей яркости и оригинальности характеристики Бетховенскихъ типовъ. Затѣмъ, спеціально послѣднимъ Вагнеръ посвятилъ нѣсколько небольшихъ отдѣльныхъ статей: «Коріоланъ», «Ге-

роическая симфонія», «Программа 9-й симфоніи», «Къ исполненію 9-й симфоніи». Прекрасный эскизный портретъ Бетховена мы имѣемъ въ одной изъ новеллъ подъ общимъ заглавіемъ «Нѣмецкій музыкантъ въ Парижѣ», написанныхъ Вагнеромъ еще на зарѣ карьеры,—во время бѣдственнаго пребыванія въ столицѣ Франціи въ 1840—41 гг. *).

Но наиболѣе крупнымъ и наиболѣе замѣчательнымъ сочиненіемъ Вагнера о творцѣ девятой симфоніи является трактатъ «Бетховенъ», который можно назвать художественно-философскимъ резюме всего того, что думалъ Вагнеръ о своемъ божествѣ въ связи съ духовной жизнью человѣчества и что онъ порой высказывалъ только отрывочно и мимоходомъ. Сочиненіе это написано въ 1870 г., когда музыкальный міръ праздновалъ столѣтнюю годовщину рожденія Бетховена и когда самъ Вагнеръ подошелъ уже къ послѣдней ступени своего «дѣла»,—къ созданію образцоваго театра-храма музыкальной драмы. Въ области философскаго мышленія онъ находился въ то время подъ обаяніемъ красивѣйшихъ построеній Шопенгауера, законченное міросозерцаніе котораго такъ отвѣчало его собственнымъ—всегда однако болѣе художественнымъ, чѣмъ чисто-философскимъ вѣрованіямъ и интуиціямъ. На Шопенгауера Вагнеръ

*) Новелла эта называется „Паломничество къ Бетховену".



и опирается въ настоящемъ своемъ сочиненіи. Подъ впечатлѣніемъ этой именно философіи онъ сталъ рѣшительно и опредѣленно высказываться о преимуществѣ музыки передъ другими искусствами; и если въ своихъ выводахъ онъ тутъ доходитъ порой до явно парадоксальныхъ крайностей, то все-же и эти крайности всегда такъ интересны и такъ увлекательны! Надо только помнить, что большинство своихъ драмъ, а также теоретическихъ сочиненій Вагнеръ написалъ еще до того, какъ ознакомился съ теоріями великаго философа,—и затѣмъ былъ счастливъ найти въ нихъ какъ-бы «оправданіе» своихъ принциповъ.

«Бетховенъ» Вагнера не есть біографія или критика въ обычномъ смыслѣ слова: самъ авторъ въ маленькомъ предисловіи предваряетъ читателя, что его трудъ есть изслѣдованіе самой музыкальной сущности, воплотившейся въ образѣ Бетховена. Сочиненіе проникнуто горячей вѣрой въ германскій геній, въ германскую музыку-драму, создателемъ которой былъ Бетховенъ,—въ высокое искусство, способное возродить и осчастливить человѣчество, избавивъ его отъ позорныхъ сѣтей «наглой моды». А потому тотъ фактъ, что сочиненіе это написано какъ-бы ad hoc,—по случаю юбилейной даты,—никоимъ образомъ не умаляетъ его значенія, не дѣлаетъ изъ него какой-нибудь pièce d'occasion, интересной только для даннаго случая. Совершенно напротивъ!

Именно теперь, 40 лѣтъ спустя, этотъ «вѣщій глаголъ» кажется особенно своевременнымъ. Вѣдь нельзя же не видѣть и не сознавать, что мы переживаемъ поистинѣ смутное и странное время. Художественный рынокъ явно страдаетъ страшнымъ перепроизводствомъ всяческихъ продуктовъ, при прогрессирующемъ паденіи ихъ идейнаго качества и жизненной значительности; въ частности, онъ наводненъ quasi-музыкой. Число «артистовъ» все возрастаетъ и возрастаетъ прямо-пропорціонально нашему духовному измельчанію,— и теперь едва-ли не всякій, болѣе или менѣе усвоившій музыкальную грамоту и потому уже считающій себя «музыкантомъ», спѣшитъ во что-бы то ни стало выдѣлиться надъ безбрежнымъ уровнемъ себѣ подобныхъ и какъ можно скорѣе ознакомить съ собою міръ. Отсутствіе с в о е й вѣры и с в о е г о идеала—на каждомъ шагу замѣняется искусственной позой и манерной поддѣлкой подъ старые, святые въ своей непосредственности образцы; завѣдомыя ограниченности лукавымъ мудрствованіемъ или безудержнымъ цинизмомъ тщатся затмить немеркнущій свѣтъ близкаго и далекаго минувшаго,—и даже даровитыя натуры съ легкимъ сердцемъ тратятъ себя на разные модные «Фальшфейеры» и эксцентричныя «Экзотики», на бездушныя «Фантоши» и безсодержательныя «Бирюльки». Представленіе объ истинныхъ, великихъ задачахъ искусства постепенно утрачивается, и въ хаосѣ перепутавшихся понятій ловкость и изощренность во фривольномъ и ничтожномъ принимается за импрессіонистскую геніальность. А потому въ наши дни, когда музыку «гутируютъ», какъ какой-нибудь соусъ, когда писательство о музыкѣ имѣетъ тенденцію окончательно обратиться либо въ пошлѣйшій «злободневный» фельетонизмъ, либо въ скучнѣйшій репортажъ, либо въ презрѣннѣйшее сведеніе личныхъ счетовъ, когда о музыкѣ очень часто самоувѣренно пишутъ люди, ничего въ ней не понимающіе и ея не чувствующіе,—когда, наконецъ, даже наиболѣе сознательные, чуткіе и добросовѣстные критики порой готовы видѣть альфу и омегу музыки въ ея ф и з и ч е с к и х ъ законахъ и в н ѣ ш н и х ъ формахъ и тѣмъ безконечно унижаютъ это глубочайшее изъ искусствъ,—въ наши дни такое необычное слово, какъ «Бетховенъ» Вагнера, болѣе чѣмъ когда-либо кажется откровеніемъ, спасительнымъ якоремъ,—благодатно-могучимъ лучомъ, прорѣзающимъ туманную мглу, въ которой задыхается и тонетъ истинное искусство.



Какъ отвыкли мы отъ такой убѣдительной силы, отъ такой смѣлости и красоты мысли! Какія яркія сопоставленія и параллели проводитъ авторъ, какіе широкіе горизонты онъ намъ открываетъ!—Не говоря уже о томъ, что самъ Бетховенъ, этотъ огромный міръ звуковъ въ образѣ человѣка, выступаетъ здѣсь

удивительно мощной и выпуклой фигурой,—современнаго читателя поражаетъ та species aeterni, та возвышенная атмосфера, гдѣ пребываетъ авторъ, трактуя свою тему. Когда дѣло идетъ о продуктахъ художественнаго творчества, онъ изслѣдуетъ только сокровенную, духовную сущность явленій, а ихъ внѣшность интересуетъ его лишь постольку, поскольку она служитъ для выявленія этой сущности. Какой авторитетъ, какое несравненное значеніе возвращается искусству при такомъ его освѣщеніи! И какъ это не похоже на обычныя «серьезныя» разсужденія наши о тѣхъ или иныхъ артистахъ, о тѣхъ или иныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ! Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не достойно удивленія хотя-бы то, что такой исключительный мастеръ музыкальной техники, какъ Вагнеръ, безгранично расширившій средства музыкальнаго выраженія,—въ большомъ и детальномъ изслѣдованіи музыки все время имѣетъ въ виду только ея главную суть, ея душу—м е л о д і ю? Онъ очевидно подразумѣваетъ, что техника и ея прогрессивное развитіе—условіе sine qua non для всякаго искусства, но что говорить о ней, разбирать ее и изучать по тѣмъ или другимъ выдающимся образцамъ—дѣло школьныхъ учебниковъ и спеціальныхъ статей инструктивнаго характера; ибо техника, претендующая на самодовлѣющій х у д о ж е с т в е н н ы й интересъ,—безсмысленна и оскорбительна для искусства: безъ



сомнѣнія,—самая изысканная, «вкусная» и технически «новѣйшая» музыкальная пьеса можетъ быть въ полной мѣрѣ ничтожной вещью. Всѣми своими произведеніями и всѣмъ своимъ всеобъемлющимъ существомъ Вагнеръ подтверждаетъ, что въ искусствѣ единственный интересъ представляетъ, въ концѣ концовъ, не то, к а к ъ и к а к и м и с р е д с т в а м и выраженія художникъ достигъ того-то и того-то, а ч е г о и м е н н о удалось ему достичь въ области духовныхъ переживаній и духовнаго созиданія.

И возможно-ли лучше схватить и немногими проникновенными словами опредѣленнѣе начертать цѣлую схему музыкальнаго произведенія, чѣмъ это дѣлаетъ Вагнеръ, когда говоритъ намъ, напримѣръ, о cis-moll'номъ квартетѣ Бетховена?—Моментами онъ взлетаетъ съ читателемъ на безумную высоту,—и недаромъ Листъ, прочитавъ «Бетховена», въ изумленіи воскликнулъ: «Въ этомъ бежественномъ сочиненіи имѣются поистинѣ головокружительныя страницы!»

Но Вагнеръ заявляетъ, что онъ написалъ свое «изслѣдованіе» для «образованныхъ людей»,—т. е. для тѣхъ, кто привыкъ вдумчиво и сознательно относиться къ проблемамъ жизни и связаннаго съ нею искусства; а потому для большинства нашей публики окажутся, вѣроятно, малопонятными тѣ страницы (особенно въ первой изъ трехъ частей сочиненія), которыя посвящены отвлеченнымъ построеніямъ ги-

потезы о происхожденіи музыки и опредѣленію природной особенности послѣдней въ ряду другихъ искусствъ,—гдѣ предполагается извѣстное знакомство съ основами философской мысли и привычка къ нимъ. Справедливость требуетъ добавить, что чтеніе этихъ страницъ *) кое-гдѣ затрудняется и нѣкоторою, если можно такъ выразиться, перегруженностью доказательствъ, приводимыхъ авторомъ,—вслѣдствіе чего руководящая нить порой ускользаетъ. Но эти досадные моменты неспособны ослабить впечатлѣнія, даваемаго цѣлымъ. Впрочемъ, еще Ницше отмѣтилъ, что въ теоретическихъ Вагнеровскихъ сочиненіяхъ имѣются «два Вагнера»: одинъ—образцовый стилистъ, идеально владѣющій нѣмецкой прозой и захватывающій образностью своей рѣчи; другой—философъ-полемистъ, нерѣдко насилующій свою природу художника, нагромождающій эпитеты и опредѣленія и впадающій въ чрезмѣрныя отвлеченности. Этотъ второй Вагнеръ подчасъ какъ-бы старается воздѣйствовать на читателя скорѣе эмоціонально, чѣмъ путемъ чистой логики. Но этотъ характерный дефектъ Вагнеровскихъ философическихъ писаній совершенно покрывается тѣмъ геніальнымъ темпераментомъ,—той великой артистичностью духа, которая всюду

*) Я говорю объ оригиналѣ и не знаю, какъ онѣ покажутся читателю въ моемъ переводѣ.



чувствуется въ его статьяхъ. Въ частности, трактатъ «Бетховенъ» заключаетъ въ себѣ такъ много драгоцѣннаго и увлекательнаго, что охотно прощаешь автору и странную, причудливую невыдержанность стиля, и частыя отступленія, и нарочитую тяжеловѣстность иныхъ періодовъ.

Какъ уже было сказано, Вагнеръ поставилъ себѣ здѣсь задачей—выяснить чудодѣйственную мощь музыки высшаго порядка, олицетворенную въ Бетховенѣ,—именно музыки-драмы,—и вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣлить взаимоотношеніе великаго музыканта съ породившей его германской націей. Этимъ самымъ онъ хотѣлъ также дать почувствовать своему народу, какимъ природнымъ геніальнымъ духомъ народъ этотъ можетъ и долженъ гордиться. Надо, къ тому-же, принять во вниманіе, что Бетховенская юбилейная дата совпала съ неожиданными побѣдами германскаго оружія надъ французами *),—блестящими и надменными представителями «романскаго духа», которые казались столь сильными, что ихъ вліянію молча подчинялась вся Европа. Этимъ столкновеніемъ съ французами отчасти объясняется то, что въ третьей части своего сочиненія Вагнеръ довольно обстоятельно изслѣдуетъ «парижскую моду» и ея тлетворное, пагубное вліяніе на германцевъ. Много горькихъ истинъ

*) Война 1870—71 гг.

говоритъ онъ по адресу французовъ, но въ его нападкахъ, необыкновенно искреннихъ и удивительно мѣткихъ, не чувствуется ни малѣйшаго шовинизма: какъ всегда, онъ слишкомъ высокъ для такихъ низменныхъ страстей и побужденій. Это признаютъ, вѣдь, и лучшіе французы,—какъ, напр., Альфредъ Эрнстъ, Шюрэ, Лиштанберже, превосходно понявшіе Вагнера. Свое полное безпристрастіе авторъ «Бетховена» лучше всего проявляетъ тѣмъ, что попутно не щадитъ и нѣмцевъ за ихъ «пошлость и ничтожность во внѣшней жизни и манерахъ, порожденныхъ плохимъ подражаніемъ» тѣмъ-же французамъ. Въ 1870 г. онъ не могъ, конечно, не считаться съ крайне повышенной температурой патріотизма своихъ соплеменниковъ; и тѣмъ не менѣе въ заключеніе своей статьи онъ напоминаетъ имъ о мирныхъ побѣдахъ надъ французами, давно уже одержанныхъ Бетховеномъ: такія побѣды, приносящія человѣчеству счастье, онъ и въ этотъ экстренный моментъ не боится поставить выше побѣдъ, одержанныхъ силою оружія.

---

Выше я упомянулъ о «двойственности» Вагнера-прозаика,—о Вагнерѣ «болѣе трудномъ» и Вагнерѣ «болѣе легкомъ». Однако для перевода на русскій языкъ едва-ли не оба эти Вагнера, вслѣдствіе своей крайней своебразности, представляютъ изрядныя труд-



ности *). Послѣднія могутъ быть вполнѣ оцѣнены только тѣмъ, кто настолько владѣетъ обоими языками, что въ состояніи читать Вагнеровскую прозу и въ оригиналѣ. Безъ сомнѣнія, переводчикъ такихъ вещей долженъ стремиться только къ тому, чтобы какъ можно вѣрнѣе схватить духъ и характеръ (а не детальную форму) подлинника и какъ можно яснѣе передать мысли, выраженныя авторомъ на языкѣ, имѣющемъ совсѣмъ иные законы построенія. Переводчику здѣсь сплошь и рядомъ приходится, поэтому, самостоятельно конструировать фразы, разбивать одинъ цѣльный періодъ оригинала на нѣсколько частей, придаточныя и вводныя предложенія обращать въ главныя и самостоятельныя, прибѣгать къ перестановкѣ опредѣлительныхъ словъ, вычеркивать излишнія въ переводномъ языкѣ частицы и нарѣчія,—кое-что, наоборотъ, добавляя,—и пр. и пр. Такой modus agendi переводчика представляется мнѣ элементарнымъ и въ подобныхъ случаяхъ—единственно возможнымъ; и если я остановился здѣсь на этихъ неинтересныхъ поясненіяхъ, то только потому, что въ нашей переводной литературѣ слишкомъ часто встрѣчаются, къ удивленію, весьма добросовѣстные и тщательные, но безнадежные опыты съ иными прин-

*) Эти трудности, разумѣется, совсѣмъ иного порядка, чѣмъ спеціальныя задачи музыкальнаго (эквиритмическаго) перевода Вагнеровскихъ драмъ (см. мое предисловіе къ „Золоту Рейна“).

ципами перевода: стремясь къ апріорно недостижимому (въ громадномъ большинствѣ случаевъ), именно къ объективной передачѣ не только мысли автора, но и ея подлинной детальной формы,—переводчикъ только затемняетъ, а то и въ конецъ убиваетъ первую, т. е. главное. Правда, что переводъ, болѣе свободный въ смыслѣ пріемовъ и способовъ выраженія, всегда до извѣстной степени отражаетъ субъективность переводчика: но вѣдь это только вполнѣ нормальная неизбѣжность.

**Викторъ Коломійцовъ.**

Іюль 1911 г.

# БЕТХОВЕНЪ.

# Бетховенъ.

(1870)

## ПРЕДИСЛОВІЕ.

Авторъ предлагаемой работы чувствовалъ себя обязаннымъ внести свою лепту въ дѣло празднованія столѣтней годовщины рожденія нашего великаго Бетховена. И такъ какъ онъ, авторъ, въ данномъ случаѣ не располагалъ ничѣмъ инымъ, что казалось-бы ему достойнымъ этого празднованія, то онъ рѣшилъ письменно изложить свои мысли о значеніи Бетховенской музыки,—какъ она ему открылась. Форма, въ которую вылилось это сочиненіе, создалась такимъ образомъ: автору мысленно представилось, что онъ призванъ держать торжественную рѣчь на идеальномъ чествованіи великаго музыканта; и ввиду того, что на самомъ-то дѣлѣ рѣчь не подлежала чтенію,—автору было предоставлено преимущество большей обстоятельности въ изложеніи мыслей, чѣмъ это было-

бы ему позволено при дѣйствительномъ чтенiи передъ реальной аудиторiей. Поэтому онъ могъ проводить читателя въ область болѣе глубокаго изслѣдованiя музыкальной сущности и тѣмъ самымъ дать размышленiю серьезно образованныхъ людей матерiалъ по философiи музыки; въ качествѣ такого именно матерiала настоящая работа и можетъ быть разсматриваема,—съ одной стороны. Въ тоже время, съ другой стороны,—авторъ все-же предполагалъ, что его сочиненiе дѣйствительно будетъ прочтено, какъ рѣчь передъ нѣмецкими слушателями, въ какой-нибудь опредѣленный день этого изъ ряду вонъ знаменательнаго года; а такое предположенiе побудило его принять близко къ сердцу подымающiя духъ событiя переживаемаго нами времени. Авторъ имѣлъ возможность набросать себѣ планъ и закончить свое сочиненiе подъ непосредственными впечатлѣнiями этихъ событiй; а потому онъ будетъ счастливъ, если его работа окажется полезной и въ томъ отношенiи, что поможетъ сильно возбужденному германскому чувству соприкоснуться съ самою глубью германскаго духа,— соприкоснуться болѣе тѣсно, чѣмъ это было-бы достижимо при обычной жизни нацiи „со дня на день“.



Если вообще представляется труднымъ — дать удовлетворительное объясненiе истинному соотношенiю между великимъ артистомъ и его нацiей, то трудность задачи для сознательнаго изслѣдователя достигаетъ высочайшей степени, разъ рѣчь идетъ не о поэтѣ и не о живописцѣ или скульпторѣ *), но о музыкантѣ.

При сужденiи о поэтѣ и живописцѣ всегда имѣется въ виду, что вопросъ о томъ, какъ они воспринимаютъ явленiя или формы мiра,—прежде всего опредѣляется типической особенностью той нацiи, къ которой они принадлежатъ. Самый языкъ, на которомъ пишетъ поэтъ, уже является характернымъ показателемъ воззрѣнiй этого поэта; точно также, конечно, въ отношенiи формъ и красокъ живописца не менѣе очевидно существенное значенiе природы его страны и его народности. Музыканту-же ниродной языкъ, ни тотъ или иной внѣшнiй, видимый глазу обликъ его страны и народности не создаютъ непосредственной связи съ ними. Поэтому полагаютъ, что языкъ тоновъ принадлежитъ въ равной мѣрѣ всему человѣчеству и что мелодiя

*) Вагнеръ говоритъ: „nicht vom Dichter oder Bildner“. Подъ словомъ „Bildner“ онъ все время подразумѣваетъ, очевидно, не только скульптора, а вообще художника образнаго искусства (ваятеля, живописца, архитектора).

*Прим. переводчика.*

есть абсолютный языкъ, посредствомъ котораго музыкантъ говоритъ каждому сердцу. Однако при болѣе близкомъ разсмотрѣніи мы видимъ, что можно очень опредѣленно говорить о музыкѣ нѣмецкой, въ отличіе отъ музыки итальянской; и для выясненія этого отличія слѣдуетъ еще принять въ соображеніе одну національно-физіологическую черту,—именно большое пристрастіе итальянца къ пѣнію, побудившее его развивать въ такомъ именно направленіи свою музыку,—въ то время какъ нѣмцу, вслѣдствіе его слабости въ этомъ отношеніи, была отмежована особая, ему лично принадлежащая область звуковъ. Но такъ какъ это различіе совершенно не касается сущности музыкальнаго языка, и всякая мелодія,—течетъ-ли она изъ итальянскаго источника или-же изъ нѣмецкаго,—равномѣрно понятна, то это дифференцирующее обстоятельство можетъ быть принято только какъ чисто внѣшній моментъ, по своему опредѣляющему вліянію никоимъ образомъ не соотвѣтствующій такимъ моментамъ, какъ языкъ въ отношеніи поэта или природныя особенности страны въ отношеніи живописца; ибо и тутъ тоже имѣются такія внѣшнія различія, въ видѣ благопріятныхъ или неблагопріятныхъ физическихъ условій,—и однако мы имъ отнюдь не приписываемъ существеннаго вліянія на духовное содержаніе художественнаго организма.



Во всякомъ случаѣ тѣ особыя черты, тѣ характеристичные признаки, которыми опредѣляется принадлежность музыканта къ его націи, навѣрно заложены глубже, чѣмъ тѣ особенности, которыя позволяютъ намъ узнать въ Гете и Шиллерѣ нѣмцевъ, въ Рубенсѣ и Рембрандтѣ нидерландцевъ,—хотя мы и должны, въ концѣ концовъ, допустить, что и тамъ, и здѣсь эти признаки выросли на однородной почвѣ. Ближе изслѣдовать эту почву было-бы дѣломъ тѣмъ болѣе увлекательнымъ, что это значило-бы—проникнуть въ глубь самой музыкальной сущности. Чего не удавалось до сего времени достичь путемъ діалектики, то самое можетъ легче открыться нашему сужденію, если мы поставимъ себѣ болѣе опредѣленную задачу—изслѣдовать связь между великимъ музыкантомъ, столѣтнюю годовщину рожденія котораго мы нынѣ собираемся праздновать, съ германской націей, которая какъ разъ теперь вступила на путь столь серьезныхъ испытаній своей международной цѣнности.

Если мы, прежде всего, спросимъ себя объ этой связи во внѣшнемъ смыслѣ, то тутъ намъ будетъ не легко избѣжать оптическаго самообмана. Вѣдь объяснить себѣ такимъ образомъ даже и поэта—дѣло настолько тяжелое и трудное, что намъ пришлось, напримѣръ, терпѣливо прочесть наиглупѣйшія утвержденія одного знаменитаго нѣ-

мецкаго историка литературы о ходѣ развитія Шекспировскаго генія; и будетъ вовсе неудивительно, если мы заблудимся еще больше, лишь только объектомъ подобныхъ-же разсужденій будетъ взятъ такой музыкантъ, какъ Бетховенъ. Съ большей увѣренностью дозволено намъ заглянуть въ процессъ развитія Гете и Шиллера; ибо изъ ихъ собственныхъ извѣстныхъ „сообщеній" мы получили нѣсколько точныхъ данныхъ. Однако и эти документы открываютъ намъ только ходъ эстетическаго образованія нашихъ поэтовъ, который болѣе сопровождалъ ихъ художественное творчество, чѣмъ направлялъ его. О реальныхъ основахъ послѣдняго, именно о выборѣ ими того или иного поэтическаго матеріала, мы собственно узнаемъ лишь тотъ фактъ, что тутъ явно главную роль играла не столько преднамѣренность, сколько случайность: подлинная тенденція, связанная съ ходомъ внѣшней міровой или народной исторіи, познается здѣсь въ наименьшей степени. Лишь съ величайшей осмотрительностью можно дѣлать заключенія и о вліяніи чисто личныхъ жизненныхъ впечатлѣній, воспринятыхъ этими поэтами, на выборъ и развитіе ихъ художественнаго матеріала: надо не упускать изъ виду, что эти впечатлѣнія никогда не дѣйствовали непосредственно, а только косвенно, дѣлая непріемлемымъ всякій положительный доводъ въ пользу



ихъ вліянія на личное поэтическое творчество. Наши изысканія по этому вопросу съ достовѣрностью показываютъ намъ одно только то, что видимый такимъ способомъ процессъ развитія могъ быть присущъ лишь нѣмецкимъ поэтамъ, а именно великимъ поэтамъ благороднаго періода германскаго возрожденія.

Но къ какимъ-же опредѣленнымъ заключеніямъ можно было-бы придти по сохранившимся письмамъ Бетховена и чрезвычайно скуднымъ свѣдѣніямъ о внѣшнихъ событіяхъ, а также о внутреннихъ перипетіяхъ жизни нашего великаго музыканта? Что можно было-бы заключить по такимъ даннымъ о ихъ связи съ его музыкальными созданіями и съ тѣмъ процессомъ развитія, который мы замѣчаемъ въ этихъ созданіяхъ? Если-бы мы обладали всѣми возможными, микроскопически точными толкованіями извѣстныхъ въ этомъ отношеніи фактовъ, то и тогда мы не имѣли-бы въ рукахъ ничего болѣе существенно-опредѣленнаго, чѣмъ то, что намъ даетъ, напримѣръ, разсказъ о „Sinfonia eroica": какъ извѣстно, она была задумана Бетховеномъ первоначально во славу молодого генерала Бонапарта, имя котораго и было начертано композиторомъ на заглавномъ листѣ; но впослѣдствіи Бетховенъ вычеркнулъ это имя, когда узналъ, что Бонапартъ объявилъ себя императоромъ. Никогда

никто изъ нашихъ поэтовъ не отмѣчалъ съ такой опредѣленностью на одномъ изъ самыхъ значительныхъ своихъ произведенiй связанную съ нимъ тенденцiю: и что-же мы можемъ извлечь изъ этой точнѣйшей помѣтки, чтобы судить объ одномъ изъ самыхъ изумительныхъ созданiй музыки? Не покажется-ли намъ чистѣйшимъ сумасбродствомъ самая попытка рѣшиться въ серьезъ на толкованiе по такимъ даннымъ?

Я думаю, что самыя вѣрныя свѣдѣнiя, которыя мы тутъ добудемъ о Бетховенѣ-человѣкѣ, будутъ въ лучшемъ случаѣ точно такъ-же относиться къ Бетховену-музыканту, какъ генералъ Бонапартъ къ „Sinfonia eroica". Разсматриваемый съ этой стороны сознанiя, великiй музыкантъ долженъ навсегда остаться для насъ совершенной тайной. Чтобы все-таки какъ-нибудь разгадать послѣднюю, необходимо, во всякомъ случаѣ, проложить совсѣмъ иной путь, —оставивъ тотъ, которымъ можно слѣдовать,—по крайней мѣрѣ до извѣстной точки,—за творчествомъ Гете и Шиллера; но и у нашихъ поэтовъ эта точка сотрется какъ разъ тамъ, гдѣ ихъ творчество переходитъ изъ области сознательнаго въ область безсознательнаго,—т. е. тамъ, гдѣ уже не поэтъ опредѣляетъ эстетическую форму, а она сама опредѣляется его внутреннимъ созерцанiемъ идеи. Но именно въ этомъ созерцанiи идеи



и лежитъ, опять-таки, все основное различiе между поэтомъ и музыкантомъ; и чтобы добиться тутъ нѣкоторой ясности, мы должны приступить къ болѣе глубокому изслѣдованiю затронутой проблемы.

Разнородность, о которой здѣсь идетъ рѣчь, весьма явственно выступаетъ при сопоставленiи скульптора (или живописца) съ музыкантомъ; среднее мѣсто между ними занимаетъ поэтъ—такимъ образомъ, что его сознательный обликъ склоняется въ сторону скульптора, тогда какъ на темномъ днѣ своей безсознательности поэтъ соприкасается съ музыкантомъ. У Гете сознательная склонность къ образному искусству была такъ сильна, что въ одинъ важный перiодъ своей жизни онъ считалъ себя прямо предназначеннымъ развивать это искусство и одно время даже готовъ былъ смотрѣть на свое поэтическое творчество, какъ на своего рода стремленiе высказаться,—только чтобы возмѣстить упущенное имъ поприще живописца: онъ со своею сознательностью былъ прекраснымъ генiемъ, рѣшительно обращеннымъ въ сторону видимаго мiра. Шиллеръ, наоборотъ, тяготѣлъ несравненно сильнѣе къ разслѣдованiю подпочвы внутренняго сознанiя, совершенно отдаленной отъ созерцательнаго познаванiя,—къ разслѣдованiю этой „вещи въ себѣ" Кантовской философiи; изученiе послѣдней вполнѣ поглотило поэта въ главный

періодъ его высшаго развитія. Точка длительной встрѣчи обоихъ великихъ геніевъ лежала именно тамъ, гдѣ поэтъ, какъ таковой, съ двухъ противоположныхъ крайностей попадаетъ на свое личное самосознаніе. Оба встрѣтились также и на ощущеніи сущности музыки; только у Шиллера это ощущеніе сопровождалось болѣе глубокимъ проникновеніемъ, чѣмъ у Гете, который и тутъ, соотвѣтственно со всѣмъ своимъ направленіемъ, преимущественно постигалъ только пріятный, пластично - симметричный элементъ искусственной музыки, благодаря которому тональное искусство обнаруживаетъ аналогичное сходство съ архитектурой. Шиллеръ охватилъ глубже затронутую здѣсь проблему; къ его сужденію примкнулъ затѣмъ и Гете, вслѣдствіе чего было рѣшено, что эпосъ тяготѣетъ къ пластикѣ, а драма—къ музыкѣ. Съ нашимъ сужденіемъ объ обоихъ поэтахъ согласуется и тотъ фактъ, что Шиллеръ въ подлинной драмѣ былъ счастливѣе, чѣмъ Гете; а этотъ, въ свою очередь, съ неоспоримой любовью пристрастился къ эпической образности.

Однако только Шопенгауеръ съ философской ясностью первый позналъ и указалъ положеніе музыки относительно другихъ изящныхъ искусствъ, надѣливъ ее природой, совершенно отличной отъ природы искусства образнаго и стихотворнаго. Онъ прежде всего изумляется тому, что музыка говоритъ языкомъ, который каждому вполнѣ непосредственно ясенъ, такъ какъ для его уразумѣнія не нужно никакого посредничества понятій; этимъ-то музыка и отличается главнымъ и кореннымъ образомъ отъ поэзіи, единственнымъ матеріаломъ которой являются понятія, ибо поэзія прибѣгаетъ къ наглядному поясненію идеи. По весьма понятному опредѣленію философа, объектомъ всѣхъ вообще изящныхъ искусствъ могутъ быть только идеи міра и главнѣйшихъ міровыхъ явленій, въ Платоновскомъ смыслѣ. И поэтъ выясняетъ эти идеи созерцательному сознанію, пользуясь понятіями, которыя сами по себѣ раціональны,—что свойственно именно только его искусству. Между тѣмъ Шопенгауеръ полагаетъ, что въ самой музыкѣ заключается идея міра; и кто смогъ-бы вполнѣ точно опредѣлить музыку при помощи понятій, тотъ добылъ-бы себѣ философію, объясняющую міръ.

Если Шопенгауеръ предлагаетъ это гипотетическое объясненіе музыки, какъ парадоксъ,—ибо она собственно не можетъ быть выражена понятіями,—то съ другой стороны онъ все-же даетъ намъ единственно годный матеріалъ для дальнѣйшаго правильнаго освѣщенія своей глубокомысленной теоріи; и если нашъ философъ самъ не занялся

этимъ вопросомъ детальнѣе, то можетъ быть только потому, что онъ, какъ простой любитель, былъ недостаточно силенъ въ музыкѣ и недостаточно близокъ къ ней,—а кромѣ того его знаніе музыки еще не могло вполнѣ опредѣленно базироваться на значеніи именно того музыканта, творенія котораго впервые открыли міру эту глубочайшую тайну музыки. Ибо какъ разъ о Бетховенѣ нельзя судить исчерпывающимъ образомъ, если предложенный Шопенгауеромъ глубокомысленный парадоксъ не будетъ правильно поставленъ и освѣщенъ для философскаго познаванія.

Цѣлесообразнѣе всего, думается мнѣ, я воспользуюсь матеріаломъ, который намъ предоставленъ философомъ, если начну съ одного изъ примѣчаній Шопенгауера, гдѣ онъ говоритъ, что идея, добытая познаваніемъ отношеній, еще не есть сущность „вещи въ себѣ", а есть лишь обнаруженіе объективнаго характера вещи,—слѣдовательно все еще только ея видимости. „И даже этого характера,—такъ въ соотвѣтственномъ мѣстѣ продолжаетъ Шопенгауеръ,—мы не могли-бы понять, если-бы изъ другого источника не знали внутренней сущности вещей,—по крайней мѣрѣ приблизительно,—при помощи чувства. Именно сама эта сущность не можетъ быть понята изъ идей, ни вообще какимъ-нибудь чисто-объективнымъ познаваніемъ;



поэтому она навѣкъ оставалась-бы тайной, если-бы мы не имѣли къ ней доступа совсѣмъ съ другой стороны. Лишь насколько всякое познающее существо является вмѣстѣ съ тѣмъ индивидуумомъ и черезъ это—частью природы, настолько ему открытъ доступъ внутрь природы,—въ его собственномъ самосознаніи, когда послѣднее обнаруживается самымъ непосредственнымъ образомъ и затѣмъ выявляется, какъ воля" *).

Присоединимъ къ этому то состояніе субъекта, которое Шопенгауеръ считаетъ необходимымъ для вступленія идеи въ наше сознаніе,—именно „временное преобладаніе интеллекта надъ волей или, съ точки зрѣнія физіологіи,—сильное возбужденіе созерцательной дѣятельности мозга, безъ всякаго возбужденія наклонностей или аффектовъ". Теперь намъ остается только точно понять поясненіе, непосредственно слѣдующее за цитированнымъ мѣстомъ, а именно,—что наше сознаніе имѣетъ двѣ стороны: частью оно является сознаніемъ самого себя, и это есть воля; частью-же—сознаніемъ другихъ вещей, и какъ таковое, оно есть прежде всего созерцательное познаваніе внѣшняго міра, постиганіе объектовъ. „Чѣмъ болѣе выступаетъ впередъ одна сторона совокупнаго сознанія, тѣмъ болѣе отступаетъ назадъ его другая сторона" **).

*) „Міръ какъ воля и представленіе", т. II.
**) Ibid.

такъ и во снѣ,—для нашего сознанія имѣется иной міръ, воспринимаемый лишь посредствомъ слуха, дающій о себѣ знать посредствомъ звучанія,—то есть въ собственномъ смыслѣ звуковой міръ рядомъ со свѣтовымъ міромъ; объ этомъ звуковомъ мірѣ мы можемъ сказать, что онъ относится къ свѣтовому такъ, какъ сонъ къ бодрствованію: оба міра представляются намъ совсѣмъ одинаково отчетливыми, несмотря на то, что мы должны признать ихъ вполнѣ различными. Какъ видимый міръ сна можетъ, однако, представиться нашему сознанію лишь посредствомъ особой дѣятельности мозга, точно также и музыка входитъ въ наше сознаніе лишь посредствомъ подобной-же мозговой дѣятельности. Но только эта послѣдняя ровно на столько-же отличается отъ дѣятельности, направляемой зрѣніемъ, насколько мозговой органъ сна отличается отъ функціи мозга, возбужденнаго внѣшними впечатлѣніями бодрствованія.

Такъ какъ органъ сна не можетъ быть возбужденъ къ дѣятельности посредствомъ внѣшнихъ впечатлѣній, отъ которыхъ мозгъ въ такомъ своемъ состояніи совершенно замыкается, то это возбужденіе должно вызываться событіями во внутреннемъ организмѣ, которыя даютъ о себѣ знать нашему бодрствующему сознанію только въ видѣ смутныхъ ощущеній. Но эта внутренняя жизнь и



есть именно то, что насъ непосредственно роднитъ со всей природой и что, слѣдовательно, дѣлаетъ насъ причастными самой сущности вещей, такъ что формы внѣшняго познаванія,—время и пространство,—уже не могутъ быть примѣнены въ нашихъ сношеніяхъ съ этой сущностью; отсюда Шопенгауеръ дѣлаетъ весьма убѣдительное заключеніе о возникновеніи вѣщихъ сновъ, предвозвѣщающихъ событія или позволяющихъ видѣть самое отдаленное, а для рѣдкихъ, крайнихъ случаевъ—о наступленіи сомнамбулическаго ясновидѣнія. Отъ такихъ сновъ, когда они особенно страшны, мы просыпаемся съ крикомъ, въ которомъ находитъ себѣ совсѣмъ непосредственное выраженіе испуганная воля: этимъ крикомъ она увѣренно и кратчайшимъ путемъ вступаетъ въ звуковой міръ, чтобы дать о себѣ знать въ міръ внѣшній. Если мы теперь представимъ себѣ крикъ,—во всѣхъ пониженіяхъ его силы, до нѣжно-жалобнаго плача включительно,—какъ основной элементъ всякаго человѣческаго обращенія къ слуху, и если мы найдемъ, что этотъ крикъ есть самое наинепосредственное проявленіе воли, ея кратчайшій и вѣрнѣйшій путь во внѣшній міръ: въ такомъ случаѣ мы будемъ менѣе удивляться непосредственной понятности крика, чѣмъ возникновенію искусства изъ этого элемента; ибо съ другой стороны

мы понимаемъ, что и художественное творчество, и художественное созерцаніе могутъ имѣть мѣсто только по освобожденіи сознанія отъ возбужденій воли.

Чтобы объяснить себѣ это чудо, вспомнимъ здѣсь опять и прежде всего вышеприведенное глубокомысленное примѣчаніе нашего философа,—что мы не могли-бы понять даже тѣхъ идей, которыя постигаются, соотвѣтственно ихъ природѣ, только посредствомъ свободныхъ отъ воли, т. е. объективныхъ созерцаній,—если-бъ намъ не былъ открытъ другой доступъ къ лежащей въ ихъ основаніи сущности вещей, именно непосредственное сознаніе своего „я". Кромѣ того, это сознаніе надѣляетъ насъ исключительною способностью понимать и внѣ насъ лежащую, опять-таки внутреннюю сущность вещей, притомъ такъ, что мы въ нихъ узнаемъ ту-же самую основную сущность, которая въ нашемъ самосознаніи являлась нашей собственной сущностью. Тутъ всякія заблужденія получались только отъ лицезрѣнія внѣ насъ и предъ нами лежащаго міра, который мы, въ сіяніи свѣта, воспринимали какъ нѣчто совершенно отличное отъ насъ; только созерцаніемъ (духовнымъ) идей, слѣдовательно черезъ длинное промежуточное посредничество, достигали мы первой ступени правды,—тогда какъ теперь постигаемъ уже не



отдѣльныя, во времени и въ пространствѣ разобщенныя вещи, но самый характеръ вещей „въ себѣ". И яснѣе всего говоритъ онъ намъ въ произведеніяхъ образнаго искусства, специфическимъ элементомъ и основной задачей котораго и является поэтому слѣдующее: воспользовавшись обманчивымъ сіяніемъ міра, раскинутаго предъ нашимъ взоромъ лучами свѣта,—въ высшей степени обдуманной игрою съ этимъ сіяніемъ обнаружить скрытую имъ идею міра. Сказанному соотвѣтствуетъ и то обстоятельство, что лицезрѣніе объектовъ, какъ таковыхъ, оставляетъ насъ холодными и безучастными, и только тогда, когда мы замѣчаемъ отношенія разсматриваемыхъ объектовъ къ нашей волѣ, въ насъ зарождаются возбужденія аффекта. Поэтому весьма правильно будетъ считать, что первымъ эстетическимъ принципомъ произведеній образнаго искусства является полное воздержаніе отъ этихъ сношеній съ нашей индивидуальной волей,—воздержаніе, предоставляющее нашему зрѣнію тотъ покой, въ какомъ только и осуществимо для насъ чистое созерцаніе объекта лицомъ къ лицу съ его собственнымъ характеромъ. Однако тутъ всегда дѣйствуетъ только наружный видъ вещей, который мы разсматриваемъ въ тѣ моменты, когда погружаемся въ свободное отъ воли эстетическое созерцаніе. Это успокоеніе при чистомъ

наслажденіи наружнымъ видомъ, будучи перенесено съ дѣйствія образнаго искусства на всѣ искусства, было затѣмъ выставлено какъ непремѣнное условіе эстетическаго наслажденія вообще, въ зависимости отъ чего и создалось понятіе красоты: на нашемъ языкѣ оно, въ соотвѣтствіи съ корнемъ слова, ясно связано съ понятіемъ „наружность" (какъ объектъ) и „зрѣніе" (какъ субъектъ) *).

Но сознаніе, дававшее намъ возможность постигать идею объекта однимъ только лицезрѣніемъ его наружнаго вида,—это сознаніе почувсвовало себя, наконецъ, вынужденнымъ воскликнуть вмѣстѣ съ Фаустомъ: „Какое зрѣлище! Но увы,—только зрѣлище! Какъ мнѣ постичь тебя, безконечная природа?"

И вотъ этому восклицанію наинадежнѣйшимъ образомъ отвѣчаетъ музыка. Тутъ внѣшній міръ говоритъ намъ нѣчто съ несравненной ясностью, ибо звуковымъ дѣйствіемъ онъ сообщаетъ намъ черезъ посредство слуха именно и только то, о чемъ мы къ нему сами взываемъ изъ глубинъ нашего духа. Объектъ—услышанный тонъ—непосредственно совпадаетъ съ субъектомъ—съ тономъ

*) Здѣсь у Вагнера непереводимое на русскій языкъ сопоставленіе словъ „Schönheit", „Schein" и „Schauen".

*Прим. переводчика.*



изданнымъ; безъ всякаго посредничества понятій мы понимаемъ, что именно говоритъ намъ этотъ услышанный нами крикъ о помощи, этотъ звукъ жалобы или радости, и тотчасъ-же соотвѣтственно отвѣчаемъ сами. Если изданный нами крикъ, звучащій плачемъ или блаженствомъ, есть самое непосредственное проявленіе волевого аффекта, то мы и воспринимаемъ подобный звукъ, проникающій въ насъ чрезъ посредство слуха, непремѣнно какъ проявленіе того-же самаго аффекта; и здѣсь уже никоимъ образомъ намъ не можетъ показаться, какъ въ сіяніи свѣта, что основная сущность внѣ насъ лежащаго міра не вполнѣ идентична съ нашимъ собственнымъ міромъ,—а потому та мнимая пропасть, которая смущала наше зрѣніе, тотчасъ-же сама собой закрывается.

Итакъ мы видимъ, что изъ этого единства, изъ этого тожества нашей внутренней сущности съ сущностью внѣшняго міра возникаетъ нѣкое искусство; и прежде всего совершенно ясно, что это искусство должно подлежать совсѣмъ инымъ эстетическимъ законамъ, чѣмъ всякое другое. Однако всѣмъ эстетикамъ казалось предосудительнымъ производить „настоящее" искусство изъ такого, какъ имъ представлялось, чисто-патологическаго элемента, и они хотѣли признать это искусство дѣйствительнымъ лишь съ того момента,

когда его продукты предстанутъ предъ нами въ безстрастномъ свѣтѣ формъ, свойственныхъ образному искусству. Но Шопенгауеръ съ большимъ успѣхомъ научилъ насъ понимать, что чистый элементъ звукового искусства воспринимается нами, въ качествѣ идеи міра, уже не посредствомъ зрѣнія, а чувствомъ, таящимся въ глубинахъ нашего сознанія; и мы понимаемъ эту идею какъ непосредственное откровеніе единства воли. Это единство, исходя изъ единства человѣческой сущности, въ то-же время съ неоспоримой ясностью представляется нашему сознанію и какъ единеніе съ природой, которая то же, вѣдь, проникаетъ въ насъ посредствомъ звучанія.

Мнѣ думается, что чрезвычайно трудную задачу—выяснить сущность музыки, какъ искусства, мы рѣшимъ вѣрнѣе всего, если вникнемъ въ процессъ творчества вдохновеннаго музыканта. Это творчество во многихъ отношеніяхъ должно коренным образомъ отличаться отъ творчества другихъ художниковъ. Мы вѣдь признали, что творчеству послѣднихъ должно предшествовать свободное отъ воли, чистое созерцаніе объектовъ, чтобы потомъ снова вызвать такое-же созерцаніе у зрителя—дѣйствіемъ представленнаго произведенія искусства. Но музыкантъ вовсе и не имѣетъ предъ собой такого объекта, который ему надо



было-бы путемъ чистаго созерцанія претворять въ идею; ибо его музыка сама является идеей міра, и въ ней онъ самъ непосредственно представляетъ свою сущность, тогда какъ въ другихъ искусствахъ эта сущность только будетъ представлена чрезъ посредство познаванія. Это можно понять только такъ, что воля индивидуальная, у образнаго художника путемъ чистаго созерцанія приведенная къ молчанію,—у музыканта пробуждается какъ воля универсальная: внѣ предѣловъ всякаго созерцанія, она дѣйствуетъ самодовлѣюще, вполнѣ сознавая самое себя и свою универсальность. Отсюда-то и проистекаетъ весьма существенное различіе въ духовныхъ состояніяхъ концинирующаго музыканта и проектирующаго живописца; отсюда-же и въ корнѣ различныя дѣйствія музыки и живописи. Здѣсь—глубочайшее успокоеніе, тамъ—наивысшее возбужденіе воли. Это, однако, значитъ только то, что здѣсь, у живописца, мы имѣемъ дѣло съ волей индивидуума, какъ такового,—слѣдовательно съ волей, ослѣпленной своимъ иллюзорнымъ отличіемъ отъ сущности вещей, внѣ ея лежащихъ,—съ волей, которая только въ чистомъ, не преслѣдующемъ никакихъ цѣлей созерцаніи объектовъ поднимается надъ своею ограниченностью; напротивъ того, тамъ, у музыканта, воля тотчасъ-же покидаетъ всѣ гра-

ницы индивидуальности и чувствуетъ себя единой: ибо чрезъ посредство слуха ей открыты врата, въ которыя міръ проникаетъ къ ней, какъ и она къ нему. Это чрезвычайное наводненіе, заливающее всѣ предѣлы явленій, неизбѣжно вызываетъ во вдохновенномъ музыкантѣ экстатическій восторгъ, съ которымъ не можетъ сравниться никакой другой; въ такомъ состояніи восторга воля сознаетъ себя всемогущей волей вообще: ей не надо безмолвно воздерживаться отъ созерцанія,—нѣтъ, она громко возвѣщаетъ о себѣ, какъ сознавшая себя идея міра.—Только одно состояніе можетъ превзойти ея восторженность: состояніе святого,—потому именно, что оно длительно и невозмутимо, тогда какъ восхищенное ясновидѣніе музыканта должно чередоваться съ постоянно возвращающимся состояніемъ индивидуальнаго сознанія; и надо предположить, что это послѣднее состояніе музыканта тѣмъ мучительнѣе, чѣмъ выше вдохновеніе возносило его надъ всѣми ограниченіями индивидуальности. Этими страданіями онъ расплачивается за тотъ экстазъ, въ которомъ онъ такъ несказанно восхищаетъ насъ; а потому музыкантъ, быть можетъ, заслуживаетъ съ нашей стороны еще большаго почитанія, чѣмъ другіе артисты: онъ почти священенъ для насъ. Ибо его искусство поистинѣ относится къ совокупности другихъ искусствъ, какъ религія къ храму.



Мы видѣли, что въ другихъ искусствахъ воля стремится совершенно превратиться въ познаніе, но что это ей удается лишь до извѣстной степени: она молча пребываетъ въ самыхъ глубинахъ духа и словно ждетъ извнѣ избавительной вѣсти о самой себѣ. Если это извѣстіе не удовлетворяетъ воли, она приводитъ сама себя въ состояніе ясновидѣнія и только тогда начинаетъ сознавать себя внѣ предѣловъ времени и пространства, въ полномъ единеніи со вселенной. Никакимъ языкомъ нельзя передать того, что видитъ воля въ такомъ своемъ состояніи. Какъ видѣніе глубочайшаго сна можетъ перейти въ бодрствующее сознаніе только будучи переведеннымъ на языкъ второго, аллегорическаго сна, непосредственно предшествующаго пробужденію,—точно такъ-же и воля создаетъ себѣ для выявленія картины, непосредственно представившейся ея самосозерцанію, второй посредствующій органъ. Этотъ органъ воли одной стороной своей обращенъ къ внутреннему зрѣнію, другою-же соприкасается со вновь выступающимъ при пробужденіи внѣшнимъ міромъ—при помощи звука,—этого единственно непосредственнаго и встрѣчающаго откликъ орудія самовыявленія. Воля кличетъ—и въ отвѣтномъ откликѣ снова познаетъ себя; такимъ образомъ кликъ и откликъ становятся для нея утѣшительной, а

затѣмъ и восхитительной игрой, которую она ведетъ сама съ собою.

Безсонной ночью вышелъ я однажды на балконъ моего окна, глядѣвшаго на большой каналъ Венеціи: словно глубокое сновидѣніе раскинулся въ тѣни предо мной сказочный городъ лагунъ. И вотъ въ безмолвнѣйшей тишинѣ раздался мощно-суровый, жалобный кличъ гондольера, только-что проснувшагося на своей ладьѣ. Онъ нѣсколько разъ повторялъ этотъ кличъ на разные лады, и звуки летѣли въ темноту ночи,—пока откуда-то, изъ самаго далёка, вдоль спящаго канала не пронесся отвѣтный кличъ въ тѣхъ-же звукахъ: я узналъ древнюю мелодическую фразу, полную тоски и грусти, на которую въ свое время были положены и знаменитые стихи Тассо, но которая сама по себѣ навѣрное также стара, какъ венеціанскіе каналы съ ихъ населеніемъ. Мало-по-малу, послѣ торжественныхъ паузъ, дальнозвучный діалогъ оживился и, казалось, слился въ созвучіе,—пока и вблизи, и вдали звуки опять не угасли, нѣжно замирая во вновь опустившейся дремотѣ. Что могла-бы мнѣ сказать о себѣ залитая солнцемъ, кишащая пестротой Венеція дня,—по сравненію съ тѣмъ, что съ безконечной глубиной принесло непосредственно моему сознанію это звучащее сновидѣніе ночи?—Въ другой разъ бродилъ я по горамъ,—меня окружала величественная уединенность одной изъ высокихъ долинъ Ури. Былъ свѣтлый день, когда я услыхалъ въ сторонѣ, съ горнаго пастбища, ярко-ликующій плясовой кличъ альпійскаго пастуха, посылаемый имъ куда-то въ далекую долину; вскорѣ тотъ-же самый пастушій напѣвъ задорно отвѣчалъ ему оттуда, нарушая колоссальное молчаніе горнаго царства. Громадныя стѣны утесовъ примѣшали сюда свое эхо: въ оживленномъ состязаніи весело зазвучала строго молчаливая долина.—Такъ съ крикомъ желанія просыпается дитя изъ ночи материнскаго лона, и успокаивающія ласки матери отвѣчаютъ ему; такъ охваченный томленіемъ юноша понимаетъ манящее пѣніе лѣсныхъ птицъ. Такъ обращаются съ рѣчью къ мыслящему человѣку жалоба животныхъ, звуки воздушныхъ сферъ, бѣшеный ревъ урагановъ; и человѣкъ впадаетъ тогда въ состояніе, подобное сну, и въ этомъ состояніи онъ посредствомъ слуха начинаетъ воспринимать то, что было отъ него скрыто обманчивой разсѣянностью зрѣнія, — а именно, что его глубочайшая сущность составляетъ нѣчто единое съ глубочайшей сущностью всего имъ воспринятаго, и что только **такимъ** воспріятіемъ можетъ быть дѣйствительно постигнута сущность вещей, внѣ насъ лежащихъ.

Это сноообразное состоянiе, въ которое приводятъ насъ указанныя влiянiя посредствомъ симпатическаго слуха, когда предъ нашимъ духовнымъ окомъ встаетъ тотъ другой мiръ, откуда съ нами говоритъ музыкантъ,—это состоянiе легко постигается въ простомъ, всякому доступномъ экспериментѣ. Въ самомъ дѣлѣ, опытъ показываетъ, что дѣйствiе музыки настолько ослабляетъ функцiи нашего зрѣнiя, что мы съ открытыми глазами перестаемъ видѣть интенсивно. Мы испытываемъ это въ любомъ концертномъ залѣ, когда слушаемъ какую-нибудь музыкальную пьесу, дѣйствительно насъ захватывающую: тутъ мы имѣемъ передъ глазами нѣчто до послѣдней степени разсѣивающее и само по себѣ чрезвычайно безобразное,—нѣчто такое, что могло-бы, во всякомъ случаѣ, совершенно отвлечь насъ отъ музыки и даже настроить на смѣшливый ладъ, если-бы зрѣнiе наше оставалось интенсивнымъ. Не говоря уже о тривiально настраивающемъ видѣ публики,—вспомнимъ механическiя движенiя музыкантовъ,—такъ странно движущiйся вспомогательный аппаратъ оркестроваго воспроизведенiя. Кто не захваченъ музыкой, тотъ интересуется исключительно этимъ зрѣлищемъ; но оно, въ концѣ концовъ, совсѣмъ уже не мѣшаетъ тому, кого очаровала музыка. Это ясно показываетъ, что мы тутъ перестаемъ глядѣть сознательно и



съ открытыми глазами впадаемъ въ состоянiе, которое имѣетъ существенное сходство съ сомнамбулическимъ ясновидѣнiемъ. Дѣйствительно, — только впавъ въ такое состоянiе, мы можемъ всецѣло принадлежать мiру музыканта. Изъ этого мiра, больше ни съ чѣмъ не сравнимаго, музыкантъ раскладываетъ намъ, связно соединяя созвучiя, своего рода сѣти, или-же окропляетъ чудесными каплями своихъ звуковъ нашу способность воспрiятiя такъ, что она теряетъ силу воспринимать что-бы то ни было, кромѣ нашего собственнаго внутренняго мiра.

Чтобы нѣсколько разъяснить себѣ это волшебство, намъ лучше всего вернуться, опять-таки, къ аналогiи съ тѣмъ внутреннимъ процессомъ, посредствомъ котораго, по свѣтозарной теорiи Шопенгауера, видѣнiе глубочайшаго сна, совершенно оторванное отъ бодрствующаго церебральнаго сознанiя, какъ-бы переходитъ въ болѣе легкое сновидѣнiе, непосредственно предшествующее пробужденiю. Разсматриваемая аналогически съ этимъ процессомъ способность рѣчи у музыканта простирается отъ крика ужаса до отрадной, утѣшительной игры благозвучiй. Стремленiе передать какъ можно понятнѣе тайну сокровеннѣйшаго сновидѣнiя побуждаетъ музыканта прибѣгать ко всѣмъ промежуточнымъ, чрезвычайно богатымъ

градаціямъ и оттѣнкамъ выраженія; и такимъ путемъ онъ приближается,—подобно второму, аллегорическому сну,—къ представленіямъ бодрствующаго мозга, такъ что послѣдній получаетъ, наконецъ, возможность удержать сновидѣніе для себя самого. Но въ этомъ приближеніи музыкантъ затрагиваетъ, какъ крайній моментъ своего разсказа, только представленія **времени**, тогда какъ представленія пространства онъ держитъ подъ непроницаемымъ покрываломъ: если-бъ онъ сорвалъ его, то тотчасъ-же сдѣлалъ-бы свое сновидѣніе неузнаваемымъ. **Гармонія** звуковъ, не принадлежащая ни пространству, ни времени, остается собственнымъ и неотъемлемымъ элементомъ музыки; но въ то-же время творящій музыкантъ какъ-бы подаетъ руку бодрствующему міру явленій, для его вразумленія,—посредствомъ **ритмическаго** послѣдованія своихъ сообщеній,—подобно тому какъ второй аллегорическій сонъ соединяется съ обычными представленіями индивидуума такъ, что обращенное ко внѣшнему міру бодрствующее сознаніе воспринимаетъ и удерживаетъ эту вторую форму сновидѣнія, хотя и чувствуетъ сейчасъ-же великое отличіе даже такого сновидѣнія отъ событій дѣйствительной жизни. **Ритмическимъ** расположеніемъ во времени своихъ звуковъ музыкантъ вступаетъ въ соприкосновеніе съ видимымъ



пластическимъ міромъ, благодаря именно аналогичности тѣхъ законовъ, по которымъ движеніе видимыхъ тѣлъ понятно нашему созерцанію. Человѣческій жестъ, въ танцѣ желающій стать понятнымъ при помощи закономѣрныхъ движеній, выразительно чередующихся,—для музыки является, повидимому, тѣмъ-же, чѣмъ для свѣта являются тѣла: какъ свѣтъ не могъ-бы свѣтить, не преломляясь о тѣла,—точно такъ-же можно сказать, что безъ ритма музыка была-бы намъ непонятна. И вотъ именно здѣсь, въ точкѣ совпаденія пластики съ гармоніей, обнаруживается яснѣе всего, что сущность музыки, постигаемая только по аналогіи со сномъ, совершенно отлична отъ сущности образнаго искусства. Послѣднее должно предоставить мыслящему созерцанію—судить о движеніи по жесту, которое фиксировано этимъ искусствомъ только въ пространствѣ; музыка-же, наполняя насъ собою, выражаетъ внутреннюю сущность жеста съ такой непосредственной понятностью, что мы въ концѣ концовъ даже теряемъ способность интенсивно воспринимать жестъ зрѣніемъ и понимаемъ этотъ жестъ, уже не видя его самого. Если сама музыка, такимъ образомъ, увлекаетъ наиболѣе родственные ей моменты міра явленій въ свою, какъ мы ее назвали, область сна,—то она дѣлаетъ это только затѣмъ, чтобы посред-

ствомъ предварительнаго чудеснаго превращенія какъ-бы направить созерцательное познаваніе внутрь, гдѣ оно получаетъ способность постигать сущность вещей въ самомъ непосредственномъ ихъ проявленіи,—способность какъ-бы истолковывать то сновидѣніе, которое въ глубочайшемъ снѣ представилось самому музыканту.

Что касается отношенія музыки къ пластическимъ формамъ міра явленій, равно какъ и къ понятіямъ, отвлеченнымъ отъ самихъ вещей, то тутъ невозможно сказать ничего яснѣе и понятнѣе того, что мы объ этомъ читаемъ въ соотвѣтственномъ мѣстѣ книги Шопенгауера; а потому оставимъ чрезмѣрную остановку на этомъ вопросѣ и обратимся къ главной задачѣ настоящаго изысканія, именно къ изслѣдованію природы самого музыканта.

Но предварительно мы должны еще остановиться на одномъ важномъ рѣшеніи, принятомъ въ эстетическихъ сужденіяхъ о музыкѣ, какъ искусствѣ. Въ самомъ дѣлѣ, мы видимъ, что на основаніи тѣхъ формъ музыки, которыми она какъ-будто примыкаетъ къ внѣшнимъ явленіямъ, дѣлаютъ весьма превратное заключеніе, предъявляя чрезвычайно нелѣпое требованіе къ самой ея сущности. Какъ уже выше было упомянуто, на музыку перенесены взгляды, порожденные исключи-



тельно изслѣдованіемъ образнаго искусства. Тотъ фактъ, что такое заблужденіе могло произойти, надо во всякомъ случаѣ приписать только-что отмѣченному нами крайнему приближенію музыки къ видимой сторонѣ міра и его явленій. Въ этомъ направленіи музыкальное искусство дѣйствительно испытало большой процессъ развитія, который такъ далеко подвинулъ непониманіе истиннаго характера музыки, что отъ нея стали требовать дѣйствія, подобнаго дѣйствію произведеній образнаго искусства: музыка должна, яко-бы, тоже возбуждать *наслажденіе прекрасными формами*. Такъ какъ сюда одновременно присоединился и прогрессирующій упадокъ въ сужденіяхъ о самомъ образномъ искусствѣ, то легко можно себѣ представить, какъ глубоко была въ результатѣ унижена музыка: отъ нея, въ сущности, стали требовать, чтобы она совершенно укротила свою собственную природу и доставляла намъ усладу только своей внѣшней стороной.

Музыка нѣчто говоритъ намъ *только потому*, что она съ опредѣленнѣйшей отчетливостью въ тончайшихъ оттѣнкахъ оживляетъ намъ самое общее понятіе *чувства*, которое само по себѣ туманно. Она, какъ таковая, можетъ быть отнесена только къ категоріи *возвышеннаго*, ибо ея звуки, наполняя насъ, даютъ сознанію по-

нятіе безпредѣльности и тѣмъ приводятъ его въ высшій экстазъ. То, что случается съ нами лишь какъ послѣдствіе нашего погруженія въ созерцаніе произведеній образнаго искусства, именно освобожденіе (временное) интеллекта отъ служенія индивидуальной волѣ, — наконецъ-то добытое нами, когда прекратились сношенія нашей воли съ разсматриваемымъ объектомъ, — этотъ требуемый эффектъ красоты на чувство музыка производитъ немедленно, при первомъ-же своемъ вступленіи въ дѣйствіе. Она тотчасъ-же отвлекаетъ интеллектъ отъ всякаго сношенія съ вещами, внѣ насъ лежащими; какъ чистая, отъ всякой предметности освобожденная форма, она словно закрываетъ намъ весь внѣшній міръ, заставляя насъ глядѣть исключительно въ нашъ внутренній, а вмѣстѣ съ тѣмъ и во внутренній міръ всѣхъ вещей. Поэтому сужденіе о той или иной музыкѣ должно зиждиться на уразумѣніи тѣхъ законовъ, которые, даютъ возможность наиболѣе прямымъ путемъ шагнуть отъ „эффекта прекраснаго явленія“,—а это есть первѣйшее дѣйствіе музыки уже при самомъ ея вступленіи въ дѣйствіе,—къ открытію ея собственнаго характера, поскольку въ ней дѣйствуетъ возвышенное. Ровно ничего не говорящей по своему характеру была-бы та музыка, которая все время занималась-бы призматической игрой съ



эффектомъ своего перваго вступленія и, слѣдовательно, неизмѣнно удерживала-бы насъ только въ тѣхъ сношеніяхъ, которыя завязываетъ съ видимымъ міромъ самая внѣшняя сторона музыки.

Дѣйствительно, музыкѣ дано было длительное развитіе единственно въ эту сторону, а именно въ сторону систематической структуры ея ритмическихъ періодовъ; это обстоятельство, во-первыхъ, привело къ тому, что музыку стали сравнивать съ архитектурой, а во-вторыхъ—приписало музыкѣ качество „обозримости“, что и должно было подвергнуть ее помянутому ложному сужденію по аналогіи съ образнымъ искусствомъ. Заключенная, такимъ образомъ, въ тѣснѣйшія рамки банальныхъ формъ и условностей, она показалась, напр. самому Гете, весьма примѣнимой для нормировки поэтическихъ концепцій. Долгое время жрецы эстетики считали истиннымъ и единственно отраднымъ результатомъ развитія тональнаго искусства—возможность только такъ играть съ огромной силой музыки, стиснутой въ эти условныя формы, чтобы избѣжать ея подлиннаго дѣйствія, т. е. изъявленія внутренней сущности всѣхъ вещей,—словно уклоняясь отъ опасности наводненія. И вотъ, дѣломъ нашего великаго Бетховена было: чрезъ эти формы проникнуть въ глубочайшую сущность музыки, отсюда бросить обратно во внѣшній міръ

сокровенный свѣтъ ясновидца и въ самихъ музыкальныхъ формахъ снова показать намъ ихъ внутреннее значеніе. Поэтому мы должны изобразить Бетховена, какъ совокупность всего истинно существеннаго, что характеризуетъ музыканта.

Придерживаясь не разъ приведенной нами выше аналогіи съ „аллегорическимъ сномъ“, мы представляемъ себѣ музыку какъ искусство, сообщающее внѣшнему міру тѣ видѣнія, которыми было возбуждено внутреннее созерцаніе. Въ такомъ случаѣ мы должны допустить, что для этой передачи имѣется спеціальный органъ, подобный „органу сна“,—нѣкая церебральная способность, дающая музыканту возможность воспринимать „міръ въ себѣ“, закрытый для всякаго иного познаванія; это око, обращенное внутрь, становится слухомъ, когда обращается въ сторону внѣшняго міра. Если мы захотимъ мысленно представить себѣ, въ точнѣйшемъ изображеніи, сокровенную картину (сновидѣніе) міра, воспринятую этимъ органомъ, то намъ стоитъ только прослушать одно изъ знаменитыхъ церковныхъ сочиненій Палестрины: оно преисполнитъ насъ ощущеніемъ истины. Здѣсь ритмъ чувствуется только какъ чередованіе гармоническихъ аккордовъ; безъ нихъ-же, т. е. какъ самостоятельное симметричное послѣдованіе во времени, онъ вовсе не существуетъ. Здѣсь, поэтому, послѣдованіе во времени еще такъ непосредственно связано съ безвременной и безпространственной сущностью гармоніи, что совершенно невозможно понять такую музыку съ помощью законовъ времени. Единственное ритмическое послѣдованіе (въ смыслѣ времени) обнаруживается въ такой музыкальной пьесѣ только въ видѣ нѣжнѣйшихъ измѣненій одной основной краски, которая проходитъ предъ нами въ разнообразнѣйшихъ оттѣнкахъ, при строгомъ соблюденіи отдаленнѣйшихъ степеней родства; и никакого рисунка линій мы въ этихъ свѣто-тѣняхъ замѣтить не можемъ. Но такъ какъ сама эта краска, въ свою очередь, появляется не въ пространствѣ, то мы получаемъ здѣсь почти столь-же безвременную, какъ и безпространственную картину, — совершенно духовное откровеніе. Это откровеніе несказанно трогаетъ насъ, потому-что оно въ то-же время открываетъ нашему сознанію глубочайшую сущность религіи, свободную отъ всякихъ догматическихъ фикцій.



Съ другой стороны, представимъ себѣ теперь какую-нибудь танцовальную музыку или симфоническій отрывокъ, написанный на танцеобразный мотивъ,—или, наконецъ, хотя-бы подлинный оперный номеръ: мы почувствуемъ, что нашею фантазіею тотчасъ-же овладѣваетъ регулярное чередованіе ритмическихъ періодовъ, которое придаетъ

мелодіи пластичность и дѣлаетъ ее убѣдительной. Музыку, развившуюся на этомъ пути, весьма правильно называютъ „свѣтской“, въ противуположность музыкѣ „духовной“. Въ другомъ мѣстѣ я съ достаточной опредѣленностью высказался о принципѣ этого развитія *) и потому касаюсь здѣсь его направленія только въ смыслѣ вышеупомянутой аналогіи съ аллегорическимъ сномъ: повидимому, пробудившееся око музыканта пристально вглядывается теперь въ явленія внѣшняго міра постольку, поскольку ихъ внутренняя сущность немедленно становится ему понятной. Внѣшніе законы, опредѣляющіе это созерцаніе жеста и, наконецъ, всякаго движущагося явленія жизни, становятся для музыканта законами ритмики, по которымъ онъ строитъ свои періоды противопоставленія и чередованія. Чѣмъ больше исполнены эти періоды истиннаго духа музыки, тѣмъ меньше будутъ они казаться намъ архитектоническими знаками и отвлекать наше вниманіе отъ чистаго дѣйствія музыки. Напротивъ того тамъ, гдѣ все тотъ-же внутренній духъ музыки ослабляется въ

*) А именно, вкратцѣ и въ общихъ чертахъ я изложилъ это въ сочиненіи, озаглавленномъ „Музыка будущаго“, которое было издано въ Лейпцигѣ лѣтъ 12 тому назадъ, но ровно никакого вниманія на себя не обратило; оно включено въ седьмой томъ „П. С. С.“ и теперь можетъ быть вновь рекомендовано къ свѣдѣнію интересующихся.

*Прим. автора.*



своемъ истинномъ проявленіи во имя планомѣрнаго, колонообразнаго расположенія ритмическихъ межей,—тамъ будетъ насъ плѣнять только эта внѣшняя планомѣрность; интересуясь преимущественно послѣдней, мы поневолѣ понизимъ и наши требованія къ самой музыкѣ.—Черезъ это музыка утрачиваетъ свою возвышенную невинность; она становится безсильной искупить вину явленія, т. е. она уже не раскрываетъ сущности вещей, а сама вплетается въ обманчивое явленіе вещей внѣшняго міра. Ибо въ придачу къ такой музыкѣ люди желаютъ что-нибудь еще и видѣть; и это видимое становится въ данномъ случаѣ главнымъ,—какъ это весьма ясно показываетъ „опера“, гдѣ внѣшній спектакль, балетъ и т. д. сами по себѣ стараются увлечь и плѣнить, что съ достаточной ясностью доказываетъ вырожденіе примѣняемой тутъ музыки.

---

Уяснимъ себѣ все до сихъ поръ сказанное, глубже вникнувъ въ процессъ развитія Бетховенскаго генія; и чтобы выйти изъ области общихъ положеній и разсужденій, разсмотримъ

прежде всего, какъ фактически развивался собственный стиль нашего композитора.

Призванiе музыканта къ своему искусству, его способности къ нему могутъ сказаться, конечно, не иначе, какъ въ той или иной степени воздѣйствiя на него чужой музыки, исполненiе которой онъ слышитъ. Какъ и что именно побудило данное дарованiе къ внутреннему самосозерцанiю, къ прозрѣнiю глубочайшаго сновидѣнiя мiра,—это мы можемъ уяснить себѣ только тогда, когда саморазвитiе артиста достигаетъ конечной цѣли; ибо до того времени онъ повинуется законамъ воздѣйствiя внѣшнихъ впечатлѣнiй, и на музыканта влiяютъ прежде всего музыкальныя произведенiя мастеровъ его времени. И вотъ мы видимъ, что продукты оперы увлекали Бетховена чрезвычайно мало; напротивъ, впечатлѣнiя современной ему церковной музыки затрагивали его больше. Métier пiаниста, за который онъ взялся, чтобы „быть чѣмъ-нибудь" въ области музыки, привелъ его, однако, къ длительному и весьма интимному соприкосновенiю съ фортепiанными произведенiями мастеровъ его эпохи, когда образцовой формы достигло развитiе „сонаты". Бетховенъ, можно сказать, былъ и остался композиторомъ сонатъ: ибо для большинства его лучшихъ инструментальныхъ композицiй основная сонатная форма служила вуалью,



сквозь которую онъ глядѣлъ въ царство звуковъ, или-же посредствомъ которой онъ, выплывая изъ этого царства, становился намъ понятнымъ. Хотя въ иныхъ формахъ, именно смѣшанно-вокальныхъ, у него имѣются тоже совсѣмъ необычайныя произведенiя, онъ все-же касался этихъ формъ только мимоходомъ, какъ-бы въ видѣ опыта.

Закономѣрная сонатная форма, пригодная для всѣхъ временъ, была развита Эмануиломъ Бахомъ, Гайдномъ и Моцартомъ. Она явилась плодомъ компромисса, въ который вступили нѣмецкiй музыкальный духъ съ итальянскимъ. Внѣшнiй характеръ сонаты былъ ей приданъ тенденцiей ея практическаго примѣненiя: съ сонатой пiанистъ представлялся публикѣ, которую онъ, какъ таковой, долженъ былъ услаждать своею техническою законченностью и, вмѣстѣ съ тѣмъ, прiятно занимать, какъ музыкантъ. Это былъ уже не Себастiанъ Бахъ, собиравшiй своихъ прихожанъ передъ церковнымъ органомъ или призывавшiй туда знатока и товарища на состязанiе: широкая пропасть отдѣляла чудеснаго мастера фуги отъ воздѣлывателей сонаты. Искусство фуги изучалось послѣдними просто какъ средство укрѣпиться въ музыкальной наукѣ, въ сонатѣ-же это искусство примѣнялось ими только какъ техническая затѣйливость: суровыя послѣдовательности чистаго контрапункта усту-

пили мѣсто склонности къ устойчивой „эвритміи“. Заполнить готовую схему такой эвритміи въ смыслѣ итальянской эвфоніи,—вотъ что стало, повидимому, единственно отвѣчать тѣмъ требованіямъ, которыя предъявлялись музыкѣ. Въ инструментальныхъ композиціяхъ Гайдна мы какъ-будто видимъ предъ собой скованнаго демона музыки и дѣтскую простоту прирожденнаго старичка, играющихъ другъ съ другомъ. Не безъ основанія полагаютъ, что преимущественно музыка Гайдна послужила образцомъ для раннихъ работъ Бетховена; считаютъ даже, что и въ болѣе зрѣлый періодъ своего развитія его геній обнаруживаетъ больше родства съ Гайдномъ, чѣмъ съ Моцартомъ. Странная черта въ поведеніи Бетховена относительно Гайдна бросаетъ свѣтъ на своеобразность этого родства. Гайднъ считался учителемъ Бетховена, между тѣмъ послѣдній ни въ какомъ случаѣ не хотѣлъ признать себя его ученикомъ и даже позволялъ себѣ по отношенію къ старику обидныя проявленія своей юношеской заносчивости. Онъ, кажется, чувствовалъ себя близкимъ Гайдну настолько, насколько прирожденный мужъ можетъ быть близокъ старому ребенку. Неукротимый демонъ собственной внутренней музыки, скованный подъ видимостью формальнаго сходства съ учителемъ, гналъ ученика неизмѣримо выше и дальше



этихъ формъ, побуждая его проявить свою истинную силу; а она могла проявляться только съ непонятной, дикой суровостью, какъ и вообще всѣ дѣйствія, все поведеніе этого огромнаго музыканта.

О встрѣчѣ юноши-Бетховена съ Моцартомъ намъ разсказываютъ, что Бетховенъ съ неудовольствіемъ вскочилъ изъ-за фортепіано, послѣ того какъ ему пришлось сыграть сонату, чтобы отрекомендовать себя маэстро: юношѣ хотѣлось проявить свои качества въ свободной фантазіи. Мы знаемъ, что онъ разыгралъ-таки и то, что хотѣлъ, причемъ произвелъ на Моцарта столь сильное впечатлѣніе, что тотъ сказалъ своимъ друзьямъ: „Вотъ отъ него міръ кое-что услышитъ!“ Таково было мнѣніе Моцарта въ то время, когда его собственный геній, вполнѣ уже сознавшій свои силы, находился въ порѣ высшаго расцвѣта. Къ саморазвитію Моцартъ постоянно стремился, но оно долго задерживалось невѣроятными отклоненіями въ сторону, въ тягостныхъ тискахъ бѣдственной карьеры музыканта. Приближенія своей слишкомъ ранней смерти Моцартъ, какъ мы знаемъ, ожидалъ съ горькимъ сознаніемъ, что только теперь онъ могъ-бы показать міру, на что собственно онъ способенъ въ области музыки.

Напротивъ того, мы видимъ, что молодой Бетховенъ сразу сталъ лицомъ къ лицу съ міромъ.

полный смѣлаго темперамента, и этотъ темпераментъ всю жизнь держалъ его въ какой-то дикой независимости отъ міра. Его огромное сознаніе своихъ силъ, питаемое необыкновенной гордостью духа, во всякое время могло давать отпоръ фривольнымъ претензіямъ, что предъявлялъ къ музыкѣ жаждущій наслажденія міръ. Противъ навязчивости изнѣженнаго вкуса онъ призванъ былъ хранить сокровище неизмѣримой цѣнности. Въ тѣхъ самыхъ музыкальныхъ формахъ, въ которыхъ могло пока проявляться только пріятно-милое искусство,—Бетховену предстояло пророчески возвѣстить людямъ глубочайшее созерцательное проникновеніе въ міръ звуковъ. И онъ, дѣйствительно, всегда былъ похожъ на одержимаго: къ нему вполнѣ приложимо то, что Шопенгауеръ сказалъ о музыкантѣ вообще,— а именно, что „музыкантъ изрекаетъ величайшую мудрость на языкѣ, непонятномъ его разуму“.

Съ „разумомъ“ своего искусства онъ столкнулся только въ томъ духѣ времени, который развилъ формальную постройку внѣшнихъ лѣсовъ музыки. Поистинѣ убогій разумъ говорилъ ему съ этихъ лѣсовъ, съ этихъ архитектоническихъ періодовъ: Бетховенъ услыхалъ, что даже великіе мастера временъ его юности копошились тамъ съ банальнымъ повтореніемъ фразъ и безсодержательныхъ украшеній, съ аккуратно и симметрично распредѣленными контрастами силы и мягкости, съ важнаго вида прописными вступленіями въ столько-то и столько-то тактовъ, съ неизбѣжными воротами изъ столькихъ-то и столькихъ-то полукадансовъ для благодатной шумливости заключительной каденціи. Это былъ разумъ, строившій оперную арію, диктовавшій нанизываніе другъ на друга оперныхъ номеровъ,—разумъ, которымъ геній Гайдна былъ принужденъ безконечно перебирать свои четки. Ибо и религія тоже исчезла изъ церкви съ музыкой Палестрины: искусственный формализмъ іезуитской практики контръ-реформировалъ религію, а вмѣстѣ съ ней и музыку. Такъ тотъ-же іезуитскій стиль въ архитектурѣ послѣднихъ двухъ столѣтій заслоняетъ отъ взора серьезнаго обозрѣвателя почтенный и благородный Римъ; такъ изнѣжилась и стала приторной достославная итальянская живопись; такъ возникла, подъ тѣмъ-же руководствомъ, „классическая“ французская поэзія, въ духоубійственныхъ законахъ которой мы можемъ найти выразительную аналогію съ законами построенія оперной аріи и сонаты.

Мы знаемъ, что именно „германскій духъ“, столь страшный и ненавидимый „по ту сторону горъ“,—всюду, а въ томъ числѣ и въ сферѣ искусства, выступилъ противъ этой искусно руководимой порчи всеевропейскаго народнаго духа и

явился его избавителемъ. Если мы въ другихъ художественныхъ областяхъ чествовали нашихъ Лессинга, Гете, Шиллера и др., какъ нашихъ спасителей отъ окончательной порчи и гибели то сегодня надо, указать и на этого музыканта Бетховена,—надо удостовѣрить, что чрезъ него, такъ ясно говорившаго со всѣми народами на чистѣйшемъ изъ языковъ, германскій духъ избавилъ человѣчество отъ глубокаго позора. Ибо истинную сущность музыки, низведенной до степени простого развлеченія, онъ поднялъ на самую вершину ея высокаго призванія и тѣмъ открылъ намъ пониманіе того искусства, въ которомъ міръ объясняетъ самъ себя всякому сознанію,—объясняетъ такъ ясно и опредѣленно, какъ глубочайшая философія могла-бы объяснить его только свѣдущему въ философскихъ понятіяхъ мыслителю. И единственно на этомъ основано взаимоотношеніе великаго Бетховена и германской націи; съ этимъ взаимоотношеніемъ мы и постараемся теперь ближе ознакомиться, разсмотрѣвъ нѣкоторыя особенныя черты жизни и творчества Бетховена.

Ничто не можетъ поучительнѣе объяснить намъ соотношенія между художественнымъ modus agendi съ одной стороны и построеніями на основаніи выводовъ разума съ другой, чѣмъ точное уразумѣніе того образа дѣйствій, котораго держался



Бетховенъ, развивая свой музыкальный геній. Еслибы онъ сознательно измѣнилъ сложившіяся до него внѣшнія формы музыки, или даже вовсе отвергъ ихъ, то это было-бы дѣйствіемъ разума; но мы никогда не найдемъ у него никакихъ слѣдовъ такого раціонализма. Конечно, еще не бывало художника, менѣе размышлявшаго о своемъ искусствѣ, чѣмъ Бетховенъ. Между тѣмъ, уже отмѣченная нами суровая бурность его человѣческой природы показываетъ, что онъ воспринималъ съ чувствомъ личнаго страданія тѣ заповѣдныя границы, въ которыхъ внѣшнія формы держали его геній,—воспринималъ почти такъ-же непосредственно, какъ и всякую другую принудительную условность. Но онъ реагировалъ на это исключительно тѣмъ, что необыкновенно смѣло и свободно развивалъ свой внутренній геній; и этого развитія ничѣмъ нельзя было задержать,—ни даже тѣми стѣснительными формами. Никогда не измѣнялъ онъ коренным образомъ ни одной изъ установившихся формъ инструментальной музыки; можно доказать неоспоримо, что въ его послѣднихъ сонатахъ, квартетахъ, симфоніяхъ и т. д. структура та-же самая, что и въ его первыхъ произведеніяхъ. Но сравните только эти вещи между собой! Сопоставьте, напримѣръ, восьмую симфонію (F-dur) со второй (D) и изумитесь тому совершенно новому міру, который намъ

открывается въ восьмой симфоніи, написанной почти въ тѣхъ-же самыхъ формахъ, что и вторая!

Тутъ опять-таки сказывается своеобразіе германской природы: она столь глубоко и богато одарена въ духовномъ отношеніи, что умѣетъ любую форму запечатлѣть своею сущностью, внутренне преобразовывая эту форму и тѣмъ устраняя необходимость въ ниспроверженіи ея внѣшности. Такимъ образомъ германецъ является не революціонеромъ, а реформаторомъ, и потому-то онъ располагаетъ, въ концѣ концовъ, такимъ богатствомъ формъ для изъявленія своей внутренней сущности, какъ никакая другая нація. У француза, повидимому, этотъ глубокій внутренній источникъ изсякъ; а потому онъ, испугавшись внѣшней формы того положенія, въ какое попадаетъ его государство или его искусство, считаетъ необходимымъ тотчасъ-же приступать къ совершенному разрушенію этой формы,—какъ-бы предполагая, что другая, болѣе пріятная форма должна затѣмъ образоваться сама собою. Такъ что онъ страннымъ образомъ всегда возстаетъ только противъ своего-же собственнаго природнаго свойства, которое и въ новой формѣ оказывается не болѣе глубокимъ, чѣмъ въ прежней, такъ испугавшей его. А развитію германскаго духа нисколько не повредило и то обстоятельство, что наша поэтическая литература средневѣковья питалась переложеніемъ французскихъ рыцарскихъ поэмъ: внутренняя глубина какого-нибудь Вольфрама фонъ-Эшенбаха создавала вѣчные образцы поэзіи изъ того матеріала, который въ сохранившейся первоначальной формѣ своей интересуетъ насъ теперь не болѣе, какъ курьезъ. Такъ заимствовали мы и классическую форму римской и греческой культуръ, подражали ихъ языку, ихъ стихамъ, сумѣли усвоить себѣ античное міросозерцаніе,—однако всегда давая высказаться въ чужихъ формахъ только нашему собственному внутреннему духу. Точно также мы получили и музыку со всѣми ея формами отъ итальянцевъ; а что именно мы внесли въ эти формы своего,—это мы теперь видимъ предъ собой въ непостижимыхъ твореніяхъ Бетховенскаго генія.



Было-бы безумной затѣей — пытаться „объяснить“ сами эти творенія. Представляя ихъ себѣ одно за другимъ въ очередномъ порядкѣ, мы съ все возрастающей ясностью можемъ видѣть, какъ проникаетъ геній въ музыкальную форму. Получается впечатлѣніе, будто мы въ твореніяхъ его предшественниковъ видѣли нѣкій раскрашенный транспарантъ при дневномъ свѣтѣ; будто мы имѣли предъ собой нѣчто до очевидности несравнимое, по рисунку и краскамъ, съ произведеніемъ истиннаго живописца,—нѣчто принадлежащее къ гораздо

низшему роду искусства,—какое-то псевдо-художественное произведеніе, на которое поэтому настоящіе знатоки искусства смотрятъ сверху внизъ; оно выставлялось, какъ „украшеніе“, на всякихъ празднествахъ, за княжескими обѣдами, для развлеченія пышнаго общества и т. п., и виртуозъ помѣщалъ свою виртуозную законченность въ качествѣ огня, предназначеннаго освѣщать картину,—не позади транспаранта, а спереди. Но вотъ Бетховенъ ставитъ эту картину въ молчаніе ночи, между міромъ явленій и глубоко-внутреннимъ міромъ сущности всѣхъ вещей; изъ этого второго міра, позади транспаранта, онъ направляетъ теперь на картину свѣтъ ясновидца,—и вотъ она чудеснымъ образомъ воскресаетъ на нашихъ глазахъ, и предъ нами стоитъ второй міръ, о которомъ никакой шедевръ никакого Рафаэля не могъ намъ дать даже приблизительнаго представленія.

Могущество музыканта нельзя здѣсь объяснить себѣ иначе, какъ дѣйствіемъ волшебства. Конечно-же мы впадаемъ въ зачарованное состояніе, когда слушаемъ настоящую Бетховенскую звуковую картину: во всѣхъ частяхъ музыкальной пьесы, гдѣ мы при трезвомъ, нормальномъ состояніи нашего ума можемъ замѣтить только родъ цѣлесообразной техники, строющей форму,— всюду теперь мы воспринимаемъ сверхъестественную жизненность,—



то деликатную, то устрашающую подвижность, пульсирующій трепетъ, радость, плачъ, томленье, робость и восторгъ,—и все это, вмѣстѣ съ тѣмъ, видимо исходитъ въ своемъ движеніи изъ сокровеннѣйшей глубины нашего собственнаго духа. Ибо въ музыкальномъ образѣ Бетховена весьма важнымъ моментомъ для исторіи искусства является то, что здѣсь каждый техническій случай, посредствомъ котораго художникъ вступаетъ въ условное сношеніе съ внѣшнимъ міромъ, чтобы стать понятнымъ,—всякій такой пріемъ самъ пріобрѣтаетъ величайшее значеніе, какъ непосредственное изліяніе духа. Какъ я уже выразился гдѣ-то въ другомъ мѣстѣ,—здѣсь нѣтъ болѣе никакой прикрасы, никакой рамки для мелодіи: здѣсь все и вся становится мелодіей,—каждый голосъ сопровожденія, каждая ритмическая нота, даже сама пауза.

Совершенно невозможно говорить о подлинной сущности Бетховенской музыки, не впадая тотчасъ-же въ восторженный тонъ. И такъ какъ мы уже вникали, подъ руководствомъ философа, въ истинную сущность музыки вообще (а этимъ путемъ объяснялась и Бетховенская музыка въ особенности), то отступимъ отъ невозможнаго и сосредоточимъ наше вниманіе на самой личности Бетховена, какъ на фокусѣ свѣтовыхъ лучей того чудеснаго міра, который отъ нея исходитъ.

Добытое „на лету“ приносится въ жертву наслажденіямъ жизни. Если князь Гайдна требовалъ, чтобы всегда было готово новое развлеченіе, то и Моцарту не менѣе того приходилось изыскивать со дня на день что-нибудь новое, чтобы привлекать публику. Летучая бѣглость въ концепціи и налаженная рутина въ выполненіи,—вотъ главные моменты, въ основѣ объясняющіе характеръ ихъ произведеній. Свои дѣйствительно благородные шедевры Гайднъ написалъ только въ старости, наслаждаясь довольствомъ, которое было упрочено также и заграничною славой. Но Моцартъ никогда не достигъ такого довольства: его прекраснѣйшія творенія набросаны въ промежутки между крайнею веселостью даннаго мгновенія и страхомъ предъ ближайшимъ часомъ. И вотъ надъ душой его всегда стояла, опять-таки, эта щедро оплачиваемая княжеская служба, какъ вожделѣнная устроительница жизни, болѣе благопріятной для художественнаго творчества. Чего не платилъ ему императоръ, то предлагалъ ему король прусскій: онъ оставался вѣрнымъ „своему императору“ и за то погибалъ въ нищетѣ.

Если-бы Бетховенъ, выбирая направленіе жизни, руководился холодными указаніями своего разума, то можно быть увѣреннымъ,—въ виду судьбы обоихъ его великихъ предшественниковъ,—что путь



его оказался-бы не болѣе правильнымъ, чѣмъ тотъ, по которому онъ въ дѣйствительности пошелъ, ведомый прирожденною наивностью своего характера. Прямо удивительно, какъ все было здѣсь предопредѣлено мощнымъ инстинктомъ самой природы! Этотъ инстинктъ ясно проявился въ той рѣшительности, съ какой Бетховенъ отшатнулся отъ жизненной тенденціи въ духѣ Гайдна. Одного взгляда на молодого Бетховена было вполнѣ достаточно, чтобы всякому князю отбить охоту дѣлать его своимъ капельмейстеромъ. Еще замѣчательнѣе даетъ себя знать совокупность своеобразныхъ особенностей Бетховенской природы въ тѣхъ ея чертахъ, которыя охранили его отъ судьбы, постигшей Моцарта. Подобно послѣднему, онъ совершенно безъ средствъ былъ кинутъ въ міръ, гдѣ цѣнится только матеріально-полезное, гдѣ прекрасное вознаграждается только тогда, когда оно угождаетъ жаждѣ наслажденій, и гдѣ возвышенное должно оставаться совсѣмъ безъ всякаго воздаянія. И Бетховенъ сразу почувствовалъ, что для него исключена возможность завоевать благосклонность міра посредствомъ „красиваго“. Что „красота“ и „изнѣженность“ должны были быть для Бетховена синонимами,—это съ восхитительной ясностью и осмысленностью выразилось уже въ самомъ строеніи его лица. Міръ явленій имѣлъ

Итакъ,—изслѣдуемъ, откуда Бетховенъ добылъ такую силу. Но вѣдь тайна природнаго дарованія остается недоступной для нашего изслѣдованія, и мы безъ вопросовъ должны признать существованіе этой силы только по ея фактическому проявленію. Слѣдовательно, постараемся выяснить себѣ, какое свойство личнаго характера и какія моральныя побужденія помогли великому музыканту осуществить концентрацію этой силы на одномъ огромномъ дѣйствіи, которое и составляетъ его художественное „дѣло". Какъ мы уже видѣли, надо исключить всякое предположеніе о томъ, что развитіе его художественныхъ побужденій когда-либо направлялось познавательною дѣятельностью разума. Поэтому мы будемъ опираться исключительно на мужественную мощь его характера, вліяніе которой на внутренній расцвѣтъ этого генія сразу бросилось намъ въ глаза.

Мы прежде всего невольно сравнили Бетховена съ Гайдномъ и Моцартомъ. Если-же мы взглянемъ на жизнь двухъ послѣднихъ и, въ свою очередь, сопоставимъ ихъ другъ съ другомъ, то въ направленіи внѣшней жизненной участи трехъ музыкантовъ окажется постепенный переходъ отъ Гайдна черезъ Моцарта къ Бетховену. Гайднъ былъ и остался княжескимъ слугой, который былъ обязанъ забавлять своего блесколюбиваго господина музыкой; временные перерывы, какъ напримѣръ концертныя посѣщенія Лондона, мало мѣняли характеръ его художественной дѣятельности, потому-что и туда тоже онъ всегда пріѣзжалъ какъ слуга-музыкантъ, рекомендованный знатнымъ господамъ и ими оплачиваемый. Смиренный и преданный, онъ до старости сохранилъ невозмутимый миръ своей ясной, благожелательной души; только глаза, глядящіе на насъ изъ его портрета, подернуты нѣжной меланхоліей. — Напротивъ, жизнь Моцарта была непрерывной борьбой за мирное и упроченное существованіе; но именно его жизнь складывалась такъ своеобразно, что всегда оставалась тяжелой. Обласканный въ дѣтствѣ доброй половиной Европы, онъ юношей на каждомъ шагу встрѣчаетъ тягостныя, гнетущія затрудненія, когда пытается удовлетворить свои сильно возбужденныя наклонности; а вступивъ въ зрѣлый возрастъ, онъ начинаетъ бѣдственно чахнуть, идя навстрѣчу ранней смерти. Ему сразу стала невыносимой музыкальная служба у одного владѣтельнаго господина: онъ хочетъ питаться рукоплесканіями болѣе широкой публики, даетъ концерты и „академіи" *).



*) „Академіями" во времена Моцарта и затѣмъ Бетховена назывались обыкновенно тѣ музыкальныя собранія, гдѣ авторъ самъ знакомилъ публику со своими новыми композиціями. Въ Италіи и до сего времени нѣкоторые концерты именуются „академіями".

*Примѣч. переводчика*

къ Бетховену слабый доступъ. Его жгучій, почти страшный взоръ не усматривалъ во внѣшнемъ мірѣ ничего, кромѣ докучныхъ помѣхъ для своего внутренняго міра, который и прекратилъ съ первымъ почти единственное еще остававшееся сношеніе. Выраженіемъ Бетховенскаго лица является поэтому судорога: судорога упорства держитъ этотъ носъ, этотъ ротъ въ томъ напряженіи, которое никогда не можетъ разрѣшиться въ улыбку, а только въ громкій хохотъ. Относительно высокихъ духовныхъ дарованій считалось физіологической аксіомой, что большой мозгъ долженъ быть заключенъ въ тонкомъ, нѣжномъ черепѣ, какъ-бы для того, чтобы облегчить этому мозгу непосредственное познаваніе внѣшнихъ вещей; но вотъ мы видѣли, напротивъ,—осматривая много лѣтъ тому назадъ бренные останки Бетховена,—что въ полномъ соотвѣтствіи съ исключительной крѣпостью всего его скелета находится и черепъ,—совершенно необычайной толщины и твердости. Такъ оберегала природа чрезмѣрную нѣжность этого мозга, чтобъ онъ могъ созерцать только внутренній міръ и чтобы покой великаго сердца при этомъ созерцаніи ничѣмъ не былъ нарушенъ. То, что эта страшно крѣпкая сила обнимала и хранила, было внутреннимъ міромъ столь свѣтлой нѣжности, что если-бъ оставить его беззащитнымъ и



не оградить отъ грубыхъ прикосновеній внѣшняго міра,—онъ мягко растаялъ-бы и испарился, какъ нѣжный Моцартовскій геній свѣта и любви.

Вотъ и представьте себѣ,—какъ могло такое существо глядѣть изъ такой тяжеловѣсной раковины на міръ!—Конечно, волевые аффекты этого человѣка вовсе не опредѣляли его внѣшняго міропониманія, или опредѣляли весьма туманно; они были слишкомъ сильны и вмѣстѣ съ тѣмъ слишкомъ нѣжны, чтобы сосредоточиться на одномъ изъ внѣшнихъ явленій, по которымъ взоръ генія пробѣгалъ съ пугливой торопливостью, а потомъ и съ недовѣріемъ вѣчной неудовлетворенности. Тутъ ничто не манило его мимолетнымъ соблазномъ, какъ выманивала Моцарта изъ его внутренняго міра страсть къ внѣшнему наслажденію. Дѣтская склонность къ развлеченіямъ большого жизнерадостнаго города могла лишь едва замѣтно коснуться Бетховена, ибо стремленія его воли были слишкомъ сильны, чтобы такое поверхностное, пестрое времяпрепровожденіе могло хоть сколько-нибудь его насытить. Если именно отсюда развилась его склонность къ одиночеству, то эта склонность, опять-таки, совпала съ его призваніемъ къ независимости. Удивительно вѣрный инстинктъ велъ его прямо къ цѣли и былъ главной пружиной всѣхъ проявленій его характера.

Никакая познавательная способность разума не могла-бы наставить его лучше, чѣмъ это неуклонное побужденіе инстинкта. Нѣкая сила внушала сознанію Спинозы—кормиться шлифованіемъ стеколъ. Та-же сила наполняла Шопенгауера заботой, опредѣлившей всю внѣшнюю жизнь и даже нѣкоторыя необъяснимыя черты характера нашего философа,—заботой сохранить непреуменьшеннымъ свое маленькое наслѣдственное имущество: онъ чувствовалъ, что продуктивности всякаго философскаго изслѣдованія наноситъ серьезный ущербъ зависимость отъ денежнаго заработка на пути научныхъ занятій. И вотъ, та-же самая сила укрѣпила Бетховена въ его смѣлой независимости отъ міра, въ его тяготѣніи къ одиночеству, равно какъ и въ его почти дикихъ склонностяхъ, проявившихся при выборѣ имъ образа жизни.

Правда, Бетховенъ тоже долженъ былъ поддерживать свое существованіе доходами со своихъ музыкальныхъ работъ. Но такъ какъ никакія „удовольствія" не прельщали его и онъ отнюдь не стремился обезпечить себѣ „пріятную" жизнь, то ему было весьма мало надобности работать наскоро, поверхностно,—равно какъ и приспособляться къ тому вкусу, который удовлетворяется только пріятно-милымъ. И чѣмъ больше онъ терялъ связь съ внѣшнимъ міромъ, тѣмъ проникновеннѣе глядѣлъ въ свой собственный, внутренній міръ. Чѣмъ увѣреннѣе начиналъ онъ здѣсь распоряжаться своими сокровищами, тѣмъ сознательнѣе становились его требованія, обращенныя къ внѣшнему міру: въ самомъ дѣлѣ, онъ уже требуетъ отъ своихъ покровителей не вознагражденія за труды, а болѣе широкой заботы о томъ, чтобы онъ вообще могъ работать для себя, ничѣмъ на свѣтѣ не тревожимый. Да, въ музыкальной жизни это былъ первый случай, что нѣсколько благосклонныхъ высокопоставленныхъ лицъ взяли на себя обязательство обезпечить музыканту независимость въ указанномъ смыслѣ! Когда Моцартъ достигъ подобнаго-же поворотнаго пункта своей жизни,— онъ погибъ, слишкомъ рано истощенный. Хотя большая матеріальная поддержка, оказанная Бетховену, по временамъ прерывалась и подвергалась сокращеніямъ, тѣмъ не менѣе она создала своеобразную гармонію въ его жизни, все-же такъ странно сложившейся. Онъ чувствовалъ себя побѣдителемъ, сознавая, что только свободнымъ человѣкомъ онъ можетъ служить міру. Послѣдній долженъ былъ покориться и предоставить ему быть тѣмъ, кѣмъ онъ былъ. Своихъ высокородныхъ благодѣтелей Бетховенъ третировалъ какъ деспотъ, и ничего нельзя было отъ него получить

кромѣ того, что онъ самъ расположенъ былъ дать, когда находилъ это нужнымъ.

Но ни къ чему никогда онъ не былъ расположенъ, за исключеніемъ того, что единственно и всегда влекло его: игра съ образами своего внутренняго міра,—вотъ что всецѣло поглощало великаго чародѣя. Ибо внѣшній міръ погасъ для него совершенно; и не слѣпота похитила у музыканта видъ этого міра: нѣтъ, міръ явленій былъ удаленъ отъ его слуха окончательной глухотой. Слухъ оставался единственнымъ органомъ, посредствомъ котораго еще проникалъ въ него этотъ безпокойный міръ,—давно уже умершій для его взора. Что, въ самомъ дѣлѣ, видѣлъ этотъ восторженный сновидецъ, блуждая по шумнымъ, пестрымъ улицамъ Вѣны и устремляя открытые глаза въ пространство,—одушевленный только жизнью своего внутренняго міра звуковъ?—Возникновеніе и прогрессивное ухудшеніе ушного недуга страшно тревожило Бетховена и повергало его въ глубокую меланхолію. Никакихъ, однако, значительныхъ жалобъ не раздается съ его стороны на наступившую полную глухоту, именно на утрату способности слышать исполненіе музыки. Только жизненныя сношенія были ему затруднены; но они сами по себѣ не представляли для него ничего привлекательнаго, и онъ теперь все рѣшительнѣе сталъ уклоняться отъ нихъ.



Лишившійся слуха, глухой музыкантъ!—Можно ли себѣ представить ослѣпшаго живописца?

Но слѣпого ясновидца мы знаемъ. На Тейрезія становится теперь похожъ оглохшій музыкантъ,—на этого прорицателя, отъ котораго закрылся міръ явленій и который за то внутреннимъ окомъ могъ видѣть основу всякаго явленія. Шумъ жизни пересталъ безпокоить Бетховена, и великій артистъ, прислушиваясь только къ гармоніямъ своего духа, только изъ глубинъ этого духа сталъ говорить—тому міру, который самъ ничего уже не могъ сказать ему. Такъ освободился геній отъ всего, что было „извнѣ", и остался совершенно „при себѣ" и „въ себѣ". Какое чудо открылось-бы тому, кто взглянулъ-бы тогда на Бетховена взоромъ Тейрезія: онъ увидѣлъ-бы цѣлый міръ, блуждающій подъ видомъ человѣка, — принявшую образъ человѣка „суть" міра!

И вотъ око музыканта освѣтилось изнутри. Онъ бросилъ взглядъ на представившееся ему видѣніе: освѣщенное его внутреннимъ свѣтомъ, оно дивнымъ рефлексомъ снова сообщилось его духу. Сущность вещей только теперь говоритъ съ нимъ и показываетъ ему свою видимость въ спокойномъ сіяніи красоты. Теперь понимаетъ онъ лѣсъ, ручей, луга, голубой эфиръ, веселую толпу, влюбленную пару, пѣніе птицъ, движеніе тучъ, волненіе

бури, отрадную зыбь блаженнаго покоя. Все его зрѣніе и все его созиданіе проникаются той чудесной, ясной бодростью, которую впервые Бетховенъ сдѣлалъ достояніемъ музыки. Даже сама жалоба, искони такъ близко свойственная всякому звучанію, успокаивается и обращается въ улыбку: міръ снова пріобрѣтаетъ свою дѣтскую невинность. „Будьте со мною сегодня въ раю!“ Кто, внимая „Пасторальной симфоніи“, не слышалъ этого призыва, этого искупительнаго слова?

Теперь только выростаетъ могучая сила, созидающая Непостижимое, Невиданное, Неизвѣданное,— и все это становится, благодаря той-же силѣ, чрезвычайно доступнымъ для самаго яснаго, непосредственнаго пониманія. Радость, сопровождающая примѣненіе этой силы, обращается въ юморъ: всѣ скорби бытія разбиваются о громадное наслажденіе игры съ ними. Брама, созидатель міровъ, смѣется надъ самимъ собой, ибо сознаетъ обманъ о самомъ себѣ; возрожденная невинность шутливо играетъ съ жаломъ искупленнаго грѣха, освобожденная совѣсть дразнитъ свою муку, которую она уже претерпѣла.

Никогда еще никакое искусство въ мірѣ не создавало чего-нибудь до такой степени свѣтлорадостнаго, какъ симфоніи A-dur и F-dur со всѣми другими, столь родственными имъ композиціями



Бетховена этой божественной эпохи его полной глухоты. На слушателя онѣ производятъ впечатлѣніе именно очищенія отъ всякаго грѣха, а послѣдующимъ рефлективнымъ впечатлѣніемъ является чувство утраченнаго по легкомыслію рая; съ этимъ чувствомъ мы и возвращаемся обратно въ міръ явленій. Такимъ образомъ эти дивныя творенія проповѣдуютъ раскаяніе и покаяніе, въ глубочайшемъ смыслѣ божественнаго откровенія.

Здѣсь примѣнимо только эстетическое понятіе возвышеннаго,—потому именно, что здѣсь вліяніе свѣтло-радостнаго тотчасъ-же уноситъ насъ далеко за предѣлы удовлетворенія красивымъ. Вся самоувѣренность гордаго своей познавательной способностью разума тотчасъ-же разбивается о волшебство, охватывающее всю нашу природу; познавательная сила бѣжитъ прочь, сознавъ свое заблужденіе. И мы испытываемъ огромную радость отъ такого сознанія и начинаемъ ликовать отъ самой глубины души,—хотя застывшія въ очарованіи лица слушателей и обнаруживаютъ ихъ серьезнѣйшее изумленіе передъ полной безпомощностью нашего зрѣнія и нашего разсудка, поставленныхъ лицомъ къ лицу съ этимъ наидѣйствительнѣйшимъ изъ міровъ.

Что-же еще оставалось въ человѣческой природѣ генія, оторвавшагося отъ міра,—поддающееся наблюденію этого міра? Что могъ тутъ усмотрѣть взоръ встрѣчнаго свѣтскаго человѣка? Разумѣется, такія встрѣчи могли породить только недоразумѣніе,—какъ обратились въ сплошное недоразумѣніе и всѣ вообще сношенія Бетховена съ внѣшнимъ міромъ; относительно послѣдняго онъ, по своему наивному великодушію, всегда былъ въ противорѣчіи съ самимъ собою, и это противорѣчіе гармонично изглаживалось, опять-таки,—только на возвышенной почвѣ искусства. Если онъ иногда и пытался разрѣшать разумомъ тѣ или иные вопросы окружающей жизни, то прежде всего находилъ душевное успокоеніе въ своихъ оптимистическихъ воззрѣніяхъ: онъ примыкалъ къ тому оптимизму, который былъ привитъ всему вообще религіозно-бюргерскому міру мечтательными гуманитарными тенденціями прошлаго столѣтія. Открытыми ссылками на основныя религіозныя максимы преодолѣвалъ Бетховенъ всякое простодушное сомнѣніе въ правильности этого ученія, когда жизненный опытъ наталкивалъ его на такое сомнѣніе. Сердце говорило ему: любовь есть Богъ,—и онъ рѣшалъ: Богъ есть любовь. У нашихъ поэтовъ искренно нравились ему только тѣ вещи, гдѣ въ повышенномъ тонѣ трактованы эти догмы; и если „Фаустъ" всегда



такъ властно чаровалъ его, то все-же Клопштокъ и какой-нибудь плоскій пѣвецъ гуманизма казались ему въ особенности почтенными. Его мораль отличалась строжайшей бюргерской исключительностью: фривольный духъ выводилъ его изъ себя. Такимъ образомъ онъ самъ, конечно, не обнаруживалъ даже весьма внимательному собесѣднику ни одной черты своей геніальности; и вѣроятно Гете,—несмотря на пламенныя фантазіи Беттины о Бетховенѣ,—во время своихъ разговоровъ съ послѣднимъ испытывалъ нѣкоторую тягость на сердцѣ. Но въ томъ обстоятельствѣ, что Бетховенъ, совершенно не нуждавшійся въ роскоши, заботливо экономилъ свои доходы и часто бывалъ даже до скупости бережливъ,—въ этой оригинальной чертѣ его характера, равно какъ и въ его строго-религіозной нравственности, давалъ себя знать вѣрнѣйшій инстинктъ, силою котораго онъ оберегалъ свое благороднѣйшее достояніе, — свободу своего генія,—отъ властнаго вторженія окружающаго міра.

Онъ жилъ въ Вѣнѣ и зналъ только Вѣну: это объясняетъ многое.

Всякій австріецъ, воспитанный въ школѣ романскихъ іезуитовъ, окончательно искоренившихъ изъ нея нѣмецкій протестантизмъ,—самъ потерялъ правильный акцентъ своего языка: какъ классическія имена античнаго міра,—свой языкъ онъ слы-

шалъ теперь только въ произношенiи на романскiй ладъ, несвойственный германскому духу. Этотъ германскiй духъ, германскiе нравы и обычаи австрiецъ сталъ изучать по учебникамъ испанскаго и итальянскаго происхожденiя. На почвѣ поддѣльной исторiи, поддѣльной науки и поддѣльной религiи былъ привитъ населенiю, отъ природы веселому и жизнерадостному,—тотъ скептицизмъ, который неизбѣжно проявился въ видѣ дѣйствительно фривольныхъ нравовъ, такъ какъ прежде всего были подорваны всѣ основы правды, истины и свободы.

Вотъ этотъ-то фривольный духъ наложилъ свою печать и на развитiе музыки,—единственнаго искусства, культивировавшагося въ Австрiи,—и сообщилъ этому искусству поистинѣ унизительную тенденцiю, о которой мы уже высказали выше свой приговоръ. Мы видѣли, какъ уберегся Бетховенъ отъ этой тенденцiи благодаря могучему свойству своей природы,—и видимъ теперь, что та-же самая сила мощно служитъ ему и для твердой самообороны отъ фривольной тенденцiи въ жизни тѣла и духа вообще. Онъ былъ крещенъ по католическому обряду и получилъ католическое воспитанiе; тѣмъ не менѣе, вслѣдствiе отмѣченныхъ нами природныхъ наклонностей Бетховена, въ немъ жилъ весь духъ германскаго протестантизма. И этотъ духъ направлялъ его, какъ художника, по тому пути, гдѣ онъ долженъ былъ встрѣтить единственнаго настоящаго товарища въ своемъ искусствѣ,—товарища, предъ которымъ онъ могъ благоговѣйно склониться, котораго онъ могъ воспринять какъ откровенiе глубочайшей тайны, скрывавшейся въ его собственной природѣ. Если Гайднъ считался учителемъ Бетховена-юноши, то великiй Себастiанъ Бахъ былъ руководителемъ Бетховена-мужа въ его мощно развернувшейся художественной жизни.



Чудесныя творенiя Баха служили ему библiей вѣры: читая ее, онъ забывалъ мiръ звуковъ, которыхъ уже не могъ слышать. Тамъ, въ этой библiи, стояло оно,—это таинственное слово его глубокосокровеннаго сна, нѣкогда написанное бѣднымъ лейпцигскимъ канторомъ и ставшее вѣчнымъ символомъ новаго, иного мiра. Это были тѣ самыя загадочно переплетающiяся линiи, странные завитки и причудливые знаки, въ которыхъ великому Альбрехту Дюреру раскрылась тайна озареннаго свѣтомъ мiра съ его образами: волшебная книга некроманта, заставляющаго макрокосмъ источать лучи свѣта надъ микрокосмомъ. Все, что могло увидѣть только око германскаго генiя, что могло услышать только его ухо, что побуждало его, глубоко созерцающаго, къ неодолимому протесту противъ всего возложеннаго на него внѣшняго

естества,—все это прочелъ теперь Бетховенъ, какъ нѣчто вполнѣ ясное и понятное, въ своей наисвятѣйшей книгѣ, — и самъ сталъ святымъ.

Но какъ-же этотъ святой, живя среди людей, относился къ своей собственной святости, разъ ему дано было „изрекать величайшую мудрость на языкѣ, недоступномъ его разуму"? Не должно-ли было его общенiе съ мiромъ казаться состоянiемъ человѣка, пробудившагося отъ глубочайшаго сна и мучительно старающагося вспомнить блаженное сновидѣнiе своего духа? Можно предположить, что въ подобномъ состоянiи бываетъ религiозный святой, когда онъ, побуждаемый необходимѣйшими житейскими потребностями, снова вступаетъ въ какое-либо соприкосновенiе съ функцiями общей жизни. Но разница въ томъ, что такой святой въ мiрскомъ бѣдствiи видитъ очистительную кару за грѣшное существованiе и терпѣливое перенесенiе этого бѣдствiя вдохновенно принимаетъ какъ средство искупленiя; между тѣмъ для нашего святого ясновидца „очистительная кара" была просто мученiемъ, и свой „грѣхъ существованiя" онъ несъ только какъ страдалецъ. Заблужденiе оптимиста стало мстить за себя усиленiемъ этихъ страданiй и повысило чувствительность субъекта къ нимъ. Всякое безсердечiе, всякое проявленiе эгоизма или жестокости,—всюду и всегда имъ ощущаемое, гдѣ-



бы оно ему ни встрѣтилось, — возмущало его какъ непостижимая гибель изначальной доброты человѣка,—той доброты, которая продолжала твердо держаться въ презумпцiяхъ его религiозной вѣры. Такимъ образомъ онъ постоянно падалъ изъ рая своей духовной гармонiи въ ужасный адъ дисгармоническаго бытiя; и только, опять-таки, путемъ художественнаго творчества онъ умѣлъ обращать эту дисгармонiю—въ конечную гармонiю.

Если мы захотимъ взглянуть на картину жизни нашего святого, представить себѣ одинъ дѣйствительный день этой жизни,—то лучшее отраженiе желаемой картины мы получимъ въ любой изъ чудесныхъ композицiй самого маэстро; при этомъ мы должны только, чтобы не обмануть самихъ себя, всегда имѣть въ виду ту аналогiю, которую мы проводили между феноменомъ сна и происхожденiемъ музыки какъ искусства,—не отожествляя, однако, этихъ двухъ феноменовъ. Намъ ясно представится одинъ изъ такихъ дней жизни подлиннаго Бетховена въ связи съ его глубочайшими внутренними переживанiями, если я для примѣра выберу большой квартетъ cis-moll. Мы врядъ-ли смогли-бы получить указанное представленiе при дѣйствительномъ слушанiи этой музыки, потому что почувствовали-бы тогда, что вынуждены бросить всякое опредѣленное сравненiе и всецѣло

отдаться откровенію, звучащему изъ иного міра; но мы хотя-бы до извѣстной степени достигнемъ желаемаго, если названный квартетъ прозвучитъ только въ нашемъ воспоминаніи. Впрочемъ, даже и тутъ я по необходимости предоставляю фантазіи самого читателя—оживить картину въ ея ближайшихъ, характерныхъ чертахъ и отдѣльныхъ деталяхъ,—а самъ являюсь на помощь только съ общей схемой произведенія.

Довольно длинное вступительное adagio, —самое скорбное изъ всего, что когда-либо было выражено въ звукахъ,—я-бы назвалъ пробужденіемъ на разсвѣтѣ того дня, который „на всемъ своемъ уныломъ протяженьи ни одному желанію исполниться не дастъ, ни одному"! Но въ то-же время это есть покаянная молитва,—совѣщаніе съ Богомъ, преисполненное вѣры въ вѣчное добро.—Взоръ, обращенный внутрь, видитъ утѣшительное явленіе, понятное только ему (allegro $^{6}/_{8}$),—и желаніе обращается въ дивно-грустную игру съ самимъ собой: глубочайшее сновидѣніе пробуждается въ отраднѣйшемъ воспоминаніи. И вотъ художникъ, въ сознаніи своего искусства, словно приготовляется (короткое переходное allegro moderato) къ волшебной работѣ; вновь ожившую силу присущаго ему чародѣйства онъ заставляетъ дѣйствовать (andante $^{2}/_{4}$) съ цѣлью приворожить



появившійся прелестный образъ, и затѣмъ безъ устали восхищается этимъ блаженнымъ показателемъ полной душевной невинности, направляя на него преломленные лучи вѣчнаго свѣта и тѣмъ придавая своему видѣнію все новыя и новыя, неслыханныя формы.—И мы какъ-будто уже видимъ, что художникъ, нашедшій въ самомъ себѣ глубокое счастье, устремляетъ теперь свой взоръ, несказанно прояснившійся, на внѣшній міръ (presto $^{2}/_{2}$): этотъ міръ снова предъ его глазами, какъ въ пасторальной симфоніи. Все освѣщено внутреннимъ счастьемъ художника. Онъ словно самъ прислушивается къ звукамъ тѣхъ явленій, что воздушно и вмѣстѣ грубовато движутся предъ нимъ въ ритмическомъ танцѣ. Онъ глядитъ на жизнь и повидимому обдумываетъ (небольшое adagio $^{3}/_{4}$), какъ-бы ему самому сыграть танецъ для этой жизни: короткое, но сумрачное размышленіе,—словно онъ погрузился въ глубокій сонъ своей души. Одинъ взглядъ,—и артистъ снова увидѣлъ суть міра: онъ пробуждается, проводитъ рукой по струнамъ и начинаетъ играть такой танецъ, какого міръ никогда еще не слыхивалъ (allegro finale). Это—танецъ самого міра: дикое веселіе, мучительная жалоба, любовный восторгъ, высшее блаженство, печаль, ярость, сладострастіе и горе; сверкаютъ молніи, грохочетъ громъ. И надъ всѣмъ

этимъ—чудовищный музыкантъ, который все и вся покоряетъ и связуетъ, — все и вся гордо и увѣренно въ вихрѣ и водоворотѣ направляетъ въ бездонную пучину: онъ усмѣхается на самого себя,—вѣдь для него это колдовство было только игрой!—Ночь подаетъ ему знакъ: его день свершонъ.

Невозможно съ какой-бы то ни было точки зрѣнія вспоминать Бетховена-человѣка, безъ того чтобы тотчасъ-же, для его толкованія, не привлечь удивительнаго Бетховена-музыканта.

Мы видѣли, какъ его инстинктивная тенденція жизни совпала съ тенденціей эмансипаціи музыки. Какъ онъ самъ не могъ быть слугою роскоши, точно также и его искусство должно было быть освобождено отъ всякихъ признаковъ подчиненія фривольному вкусу. И въ дальнѣйшемъ его религіозно-оптимистическая вѣра шла рука объ руку съ инстинктивной тенденціей расширенія музыкальной сферы; объ этомъ свидѣтельствуетъ намъ памятникъ, преисполненный самой возвышенной наивности,—его девятая симфонія съ хорами, генезисъ которой мы должны разсмотрѣть подробнѣе, чтобы намъ стала вполнѣ ясной чудесная связь между указанными основными тенденціями природы нашего святого.

Инстинктивное стремленіе, побудившее познавательный разумъ Бетховена составить себѣ представленіе о добромъ человѣкѣ, привело его и къ созданію мелодіи этого добраго человѣка. Онъ захотѣлъ вернуть мелодіи ея чистѣйшую невинность, которую она утратила въ рукахъ музыкантовъ-искусственниковъ. Вѣдь стоитъ только припомнить итальянскую оперную мелодію прошлаго столѣтія, чтобы признать, какимъ до странности ничтожнымъ звуковымъ призракомъ было это существо, служившее исключительно модѣ и ея цѣлямъ. Именно этой прикладной мелодіей музыка была унижена такъ глубоко, что похотливый вкусъ сталъ требовать отъ этого искусства всегда чего-нибудь „новенькаго“, потому что вчерашнюю мелодію—сегодня было уже противно слушать. Между тѣмъ этою мелодіей жила и наша инструментальная музыка, примѣнявшаяся для надобностей отнюдь не благородной общественной жизни,—о чемъ мы выше уже говорили.



Но вотъ явился Гайднъ и немедленно взялся за народные плясовые мотивы, простецкіе и добродушные; онъ ихъ заимствовалъ, какъ это во многихъ случаяхъ легко замѣтить, изъ близкой ему музыки венгерскихъ крестьянскихъ танцевъ; съ этими мотивами онъ остался въ невысокой сферѣ, носившей весьма опредѣленный, узко-мѣстный характеръ. Однако изъ какой-же сферы можно было-бы позаимствовать такую природную

мелодію, чтобы она носила болѣе благородный, вѣчный характеръ? Вѣдь и этотъ Гайдновскій мотивъ мужицкаго танца плѣнялъ, скорѣе всего, какъ пикантная странность, но никоимъ образомъ не какъ чисто-человѣческій типъ искусства, пригодный для всѣхъ временъ. Между тѣмъ никакія заимствованія въ болѣе высокихъ сферахъ нашего общества были невозможны, потому что именно тамъ царствовала изнѣженная, вычурная, всѣми грѣхами обремененная мелодія опернаго пѣвца и балетнаго танцора. Бетховенъ тоже пошелъ путемъ Гайдна; но онъ сталъ пользоваться народной плясовой пѣсней уже не для увеселенія князей за ихъ обѣденнымъ столомъ: онъ заигралъ ее въ идеальномъ смыслѣ самому народу. Это былъ то шотландскій, то русскій, то старо-французскій народный напѣвъ; здѣсь Бетховену открывалась его мечта,—благородный идеалъ невинности, къ ногамъ которой онъ вѣрнопреданно слагалъ все свое искусство. Но одинъ венгерскій крестьянскій танецъ (въ заключительной части своей симфоніи A-dur) онъ сыгралъ всей природѣ: тотъ, кто увидалъ-бы ее танцующей подъ эту музыку, навѣрное подумалъ-бы, что предъ его глазами въ ужасающемъ круговоротѣ возникаетъ новая планета.

Но надо было найти прототипъ невинности,—идеальнаго „добраго человѣка“, въ котораго онъ



вѣрилъ,—чтобы сочетать его съ презумпціей „Богъ есть любовь“. Казалось, Бетховенъ пошелъ-было по этому пути уже въ своей „Sinfonia eroica“: необыкновенно простая тема финала, которую онъ потомъ разрабатывалъ и въ другихъ мѣстахъ, должна была, повидимому, служить фундаментомъ задуманной постройки. Однако воздвигнутый тутъ восхитительный мелосъ слишкомъ еще примыкаетъ къ Моцартовскому сентиментальному cantabile, чтобы считаться пріобрѣтеніемъ въ указанномъ смыслѣ,—хотя это cantabile и было, вообще говоря, развито и расширено Бетховеномъ весьма своеобразно.—Яснѣе замѣтны искомые слѣды въ ликующемъ финалѣ симфоніи c-moll: маршеобразный мотивъ,—такъ просто шествующій почти только на тоникѣ и доминантѣ, въ натуральной гаммѣ валторнъ и трубъ,—тѣмъ болѣе чаруетъ насъ своею великой наивностью, что вся предшествующая ему симфонія начинаетъ теперь казаться только напряженнымъ подготовленіемъ къ этому ликованію. Такъ сгущаются тучи, то гонимыя бурей, то движимыя нѣжнымъ дуновеніемъ вѣтра, — пока, наконецъ, сквозь нихъ не прорвутся могучіе лучи солнца.

Въ то-же время *) эта симфонія c-moll плѣняетъ насъ и какъ одна изъ тѣхъ, наиболѣе рѣд-

*) Мы включаемъ сюда это кажущееся отступленіе, такъ какъ оно имѣетъ важное отношеніе къ предмету нашего изслѣдованія.
*Прим. автора.*

кихъ концепцій Бетховена, гдѣ первоначальный, основной тонъ — горестно возбужденная страстность—поднимается по ступенямъ утѣхи и возвышающей надежды, чтобы въ сознаніи побѣды взлетѣть, наконецъ, на вершину радости. Лирическій паѳосъ почти уже вступаетъ здѣсь на почву идеальнаго драматизма (въ извѣстномъ смыслѣ). Правда, этотъ путь можетъ показаться сомнительнымъ и возбудить опасенія,—не утратитъ-ли музыкальная концепція своей чистоты, прибѣгая къ представленіямъ, которыя сами по себѣ кажутся совершенно чуждыми духу музыки. Съ другой стороны, однако, нельзя не признать, что Бетховенъ руководился въ этомъ направленіи отнюдь не ложнымъ эстетическимъ разсчетомъ, а исключительно идеальнымъ инстинктомъ, выросшимъ въ чистомузыкальной области. Этотъ инстинктъ,—какъ мы указали въ исходномъ пунктѣ нашего послѣдняго изысканія,—совпалъ со стремленіемъ спасти вѣру въ изначальную доброту человѣческой природы,—даже, быть можетъ, вновь завоевать сознанію эту вѣру, ниспровергнувъ всѣ протесты жизненнаго опыта, опирающіеся на одну только видимую внѣшность. Выше мы замѣтили, что тѣ концепціи Бетховена, которыя почти сплошь порождены возвышеннымъ духомъ яснаго веселія, относятся преимущественно къ періоду его духовнаго уединенія:



онѣ возникли тогда, когда наступившая полная глухота, казалось, совершенно оторвала его отъ міра страданій. Можетъ быть, намъ нѣтъ надобности строить предположеній объ упадкѣ этого душевнаго равновѣсія на основаніи вновь появляющихся скорбныхъ настроеній въ нѣкоторыхъ важнѣйшихъ концепціяхъ Бетховена: вѣдь вообще всякій художникъ можетъ творить только въ состояніи глубокой ясности духа, и мы безъ всякаго сомнѣнія очень ошибемся, если предположимъ обратное. Поэтому настроеніе, выраженное въ той или иной концепціи, должно принадлежать міровой идеѣ, которую художникъ схватываетъ и выявляетъ въ произведеніи искусства. А такъ какъ мы съ увѣренностью предположили, что въ музыкѣ открывается идея самого міра, то отсюда явствуетъ, что творящій музыкантъ, прежде всего, самъ входитъ составной частью въ эту идею, и все то, что онъ высказываетъ, не есть его личный взглядъ на міръ: это—самъ міръ, гдѣ горе и радость, счастье и муки смѣняютъ другъ-друга. Извѣстное душевное сомнѣніе человѣка-Бетховена тоже заключалось въ этомъ мірѣ; и великій музыкантъ говоритъ намъ непосредственно,—а ни въ какомъ случаѣ не какъ объектъ собственной рефлексіи,—когда находитъ міру такое выраженіе, какое мы слышимъ въ девятой симфоніи: первая часть ея дѣйствительно

показываетъ намъ идею міра въ самомъ ужасномъ ея освѣщеніи. Но съ другой стороны неоспоримо, что именно этимъ произведеніемъ властно управляетъ обдуманная, регулирующая воля его творца; мы непосредственно, лицомъ къ лицу сталкиваемся съ ея проявленіемъ, когда она словно испуганнымъ крикомъ человѣка, пробудившагося отъ страшнаго сна, взываетъ къ бѣшеному урагану отчаянія, вновь и вновь бушующему послѣ каждаго момента успокоенія,—и произноситъ дѣйствительно сказанное слово, идеальный смыслъ котораго есть не что иное, какъ: „человѣкъ все-таки добръ!".

Это не только критикѣ, но и безпристрастному чувству всегда давало поводъ считать, что маэстро здѣсь внезапно какъ-бы выпалъ изъ музыки, какъ-бы вышелъ изъ имъ самимъ описаннаго волшебнаго круга, чтобы апеллировать къ изобразительному средству совсѣмъ иного рода. Да, этотъ неслыханный художественный фактъ дѣйствительно похожъ на внезапное пробужденіе отъ сна; но вмѣстѣ съ тѣмъ мы ощущаемъ благотворное дѣйствіе этого события на того, кто до крайности былъ испуганъ сномъ,—потому-что никогда еще ни одинъ музыкантъ не заставлялъ насъ до такой степени переживать безконечный ужасъ міровой муки. Божественно-наивный художникъ, весь исполненный



только своего волшебства, въ самомъ дѣлѣ сдѣлалъ прыжокъ отчаянія и вступилъ въ новый міръ свѣта, откуда несся ему навстрѣчу дивно-сладкій, невинно-чистый ароматъ человѣческой мелодіи.

А вмѣстѣ съ тѣмъ мы видимъ, что упомянутая регулирующая воля художника, приведшая его къ этой мелодіи, неуклонно дѣйствовала въ самой музыкѣ, какъ идеѣ міра; потому что въ данномъ случаѣ не смыслъ раздавшагося слова плѣняетъ насъ при вступленіи человѣческаго голоса, а самый характеръ этого человѣческаго голоса. Точно также и въ дальнѣйшемъ насъ интересуютъ не детали мыслей, высказанныхъ въ стихотвореніи Шиллера, а сердечные звуки хорового пѣнія. И мы сами чувствуемъ потребность присоединить свои голоса къ этому пѣнію: какъ оно въ дѣйствительности случалось во время исполненія „Страстной музыки" С. Баха при вступленіи хорала,—мы хотимъ сами, подобно прихожанамъ, принять участіе въ этомъ идеальномъ богослуженіи. Совершенно очевидно, что именно на главную мелодію слова Шиллера положены довольно даже неискусно, кое-какъ; и вѣдь уже раньше эта мелодія, воспроизведенная только инструментами оркестра, сама по себѣ развернулась предъ нами во всю свою ширь и вѣстью о добытомъ раѣ наполнила насъ безконечно радостнымъ умиленіемъ.

Никогда еще самое высокое искусство не создавало ничего болѣе безыскусственнаго, чѣмъ этотъ напѣвъ! Когда онъ впервые появляется въ унисонѣ, когда мы впервые слышимъ его въ однороднѣйшемъ шопотѣ басовыхъ инструментовъ струннаго оркестра,—словно священный трепетъ навѣваетъ на насъ его дѣтская невинность. Тема эта обращается въ cantus firmus, становится хораломъ новой общины, вокругъ котораго, какъ вокругъ Баховскаго церковнаго хорала, контрапунктически группируются вступающіе гармоническіе голоса: съ какой сердечной, ни съ чѣмъ не сравнимой искренностью всякій вновь вступающій голосъ одушевляетъ этотъ изначальный напѣвъ чистѣйшей безгрѣшности! И вотъ каждое украшеніе, каждый великолѣпный штрихъ повышеннаго чувства входятъ въ основную мелодію и сливаются съ нею,—какъ сливается міръ дыханій съ наконецъ-то объявленной догмой чистѣйшей любви.

Если мы окинемъ взглядомъ исторически-прогрессивную эпоху, сдѣланную музыкой въ лицѣ Бетховена, то вѣрно и точно опредѣлимъ этотъ прогрессъ, назвавъ его пріобрѣтеніемъ новой способности, которой до того времени за музыкой не признавали. Благодаря этому новому пріобрѣтенію, музыка высоко поднялась надъ областью эстетически красиваго и вступила въ сферу безконечно возвышеннаго: здѣсь тональное искусство освободилось отъ всякихъ ограниченій, налагаемыхъ традиціонными или условными формами,—потому что эти формы всецѣло охватилъ и оживилъ истинный духъ музыки. И это пріобрѣтеніе тотчасъ-же даетъ себя знать всякому человѣческому сердцу въ томъ характерѣ, который дарованъ Бетховеномъ главнѣйшему элементу всякой музыки,—мелодіи: здѣсь теперь вновь добыта величайшая естественная простота, здѣсь открылся родникъ, во всякое время и при всякой потребности обновляющій мелодію,—получившую возможность развиваться до величайшей, богатѣйшей разносторонности. И все это мы можемъ выразить одной общепонятной формулой: Бетховенъ эмансипировалъ мелодію отъ вліянія моды и перемѣнчиваго вкуса, и мелодія возвысилась до вѣчно цѣннаго, чисто человѣческаго типа. Музыка Бетховена останется понятной на всѣ времена, тогда какъ музыку его предшественниковъ, въ большинствѣ случаевъ, мы будемъ понимать только при помощи рефлексіи,—съ точки зрѣнія исторіи искусства.

Но на томъ пути, гдѣ Бетховенъ достигъ исключительно важной цѣли, облагородивъ мелодію,—виденъ еще и другой прогрессъ нашего искусства,—именно новое значеніе, которое получаетъ теперь вокальная музыка въ ея отношеніи къ музыкѣ инструментальной.

Это значеніе было до сихъ поръ чуждо той смѣшанной вокально-инструментальной музыкѣ, которую мы имѣли преимущественно въ церковныхъ композиціяхъ. Безъ сомнѣнія, надо разсматривать подобныя композиціи только какъ испорченную вокальную музыку,—въ томъ смыслѣ, что оркестръ здѣсь примѣненъ единственно для усиленія вокальныхъ партій, или просто для ихъ сопровожденія. Только музыка хоровъ дѣлаетъ понятными церковныя композиціи великаго С. Баха; но здѣсь уже сами хоры трактованы со свободой и подвижностью инструментальнаго оркестра, а потому послѣдній вполнѣ естественно былъ привлеченъ для усиленія и поддержанія вокальныхъ массъ. Затѣмъ, при все возраставшемъ упадкѣ духа церковной музыки, мы рядомъ съ указанной „смѣсью" наталкиваемся на „примѣсь" итальянскаго опернаго пѣнія съ сопровожденіемъ оркестра, по излюбленнымъ въ различныя времена модамъ. Изъ такихъ составовъ образовался извѣстный комплексъ искусства, и генію Бетховена было предоставлено разработать этотъ комплексъ въ чисто оркестровомъ смыслѣ, причемъ оркестръ получилъ повышенную способность. Въ большой Missa solemnis Бетховена мы имѣемъ предъ собой чисто симфоническое произведеніе, преисполненное самаго подлиннаго Бетховенскаго духа. Вокальныя силы



трактованы здѣсь совершенно какъ инструменты,—въ томъ именно смыслѣ, который Шопенгауеру вообще казался единственно правильнымъ. Текстъ вокальныхъ партій въ этихъ большихъ церковныхъ композиціяхъ не воспринимается нами соотвѣтственно значенію вложенныхъ въ него опредѣленныхъ мыслей и понятій; какъ элементъ музыкальнаго произведенія искусства, онъ служитъ исключительно матеріаломъ для пѣнія и лишь потому не мѣшаетъ нашему музыкально настроенному чувству, что отнюдь не вызываетъ представленій нашего разума, а прикасается къ намъ только общимъ впечатлѣніемъ весьма извѣстныхъ символическихъ формулъ вѣры,—что обусловливается и церковнымъ характеромъ такого текста.

Съ другой стороны,—опытъ показываетъ, что музыка ничуть не теряетъ своего характера, когда ее поютъ даже на самые разнородные тексты; отсюда явствуетъ, что связь музыки со стихотворнымъ искусствомъ весьма иллюзорна. Ибо при пѣніи какой-нибудь музыки, какъ это подтверждается практикой, слушатель воспринимаетъ не поэтическую мысль, — которую въ хоровомъ пѣніи даже трудно бываетъ разобрать,—а въ лучшемъ случаѣ только ту музыку, которую эта поэтическая мысль музыкально затронула въ душѣ музыканта. Поэтому „соединеніе" музыки съ

поэзіей должно всегда вести къ столь значительному ограниченію послѣдней, что становится прямо удивительнымъ,—какъ могли наши великіе нѣмецкіе поэты постоянно возвращаться къ проблемѣ соединенія обоихъ искусствъ, пытаясь даже разрѣшить ее практически *). Они, очевидно, руководи-

*) Если читатель мало знакомъ съ другими теоретическими сочиненіями Вагнера и, главное, мало вникалъ мыслью и чувствомъ въ его художественныя творенія, то ему, читателю, весь этотъ абзацъ можетъ показаться страннымъ—именно въ устахъ того, кто всю свою жизнь писалъ музыку только въ соединеніи съ поэзіей. Между тѣмъ высказанныя здѣсь мысли,—хотя и формулированы подъ явнымъ вліяніемъ Шопенгауера, къ тому-же слишкомъ сжато и съ сознательной парадоксальной рѣзкостью,—по существу своему находятся въ полной гармоніи съ коренными художественными взглядами и вѣрованіями великаго поэта-музыканта. Разумѣется, музыка самого Вагнера, взятая въ цѣломъ, только потому такъ глубоко захватываетъ и такъ безконечно волнуетъ насъ, что этотъ всеобъемлющій художникъ, этотъ уникъ въ исторіи искусства прежде всего несказанно чаруетъ насъ какъ поэтъ—въ самомъ широкомъ и возвышенномъ смыслѣ слова; только чрезъ волшебно-прекрасныя, щемящія сердце сновидѣнія Вагнера, чрезъ его образы и картины мы воспринимаемъ въ истинномъ освѣщеніи его музыку. Надо лишь помнить, что онъ всегда (и въ данномъ случаѣ тоже, какъ читатель увидитъ ниже) имѣетъ въ виду высшую форму единаго совершеннаго искусства—музыкальную драму, гдѣ поэзія и музыка дѣйствуютъ сообща и параллельно для достиженія одной общей цѣли, взаимно дополняя другъ друга, и гдѣ обѣ одновременно выявляются въ пластикѣ сценическаго дѣйствія. Въ музыкальной драмѣ поэзія и музыка „сливаются", но только въ томъ смыслѣ, что здѣсь оба искусства вступаютъ въ союзъ для совмѣстнаго созданія драмы: поэзія (мысль, способная рефлективно затронуть чувство) оплодотворяетъ музыку (эмоцію), и затѣмъ какъ-бы ведетъ ее все время за руку, причемъ оба искусства тѣсно и неразрывно соприкасаются другъ съ другомъ. Графически можно представить себѣ поэзію и музыку въ музыкальной драмѣ, какъ двѣ смежныя площади въ одной вертикальной плоскости, гдѣ общей ихъ границей является кривая или ломанная линія мелодіи, служащая основаніемъ—для поэзіи и вершиной—для музыки.

*Прим. переводчика.*



лись дѣйствіемъ музыки въ оперѣ; и въ самомъ дѣлѣ было ясно, что тутъ именно и только тутъ (т. е. въ театрѣ) лежала область, гдѣ можно было придти къ разрѣшенію проблемы. Но все равно,—опирались-ли ожиданія нашихъ поэтовъ больше на формальную опредѣленность просодической структуры, или-же больше на специфическое дѣйствіе музыки, глубоко возбудающей чувство,—все равно всегда было видно, что имъ приходила въ голову только мысль воспользоваться имѣющимся на лицо, какъ имъ казалось, весьма могучимъ вспомогательнымъ средствомъ—единственно для того, чтобы дать поэтическому замыслу болѣе точное и въ то-же время глубже захватывающее выраженіе. Поэты могли предполагать, что музыка охотно окажетъ имъ эту услугу, если они вмѣсто тривіальныхъ оперныхъ сюжетовъ и оперныхъ текстовъ принесутъ ей серьезно задуманную поэтическую концепцію *). И если что постоянно удерживало ихъ отъ серьезныхъ практическихъ попытокъ, такъ это было, вѣроятно, лишь смутное, но вѣрно направленное сомнѣніе,—будетъ-ли еще поэзія, какъ таковая, вообще играть какую-нибудь существенную роль при такомъ своемъ совмѣстномъ дѣйствіи съ музыкой. Когда поэты ближе присмотрѣлись къ

*) Такихъ-же взглядовъ держался и Глукъ.

*Прим. переводчика.*

вопросу, отъ нихъ не могло ускользнуть то обстоятельство, что въ оперѣ, кромѣ музыки, претендуетъ на вниманіе къ себѣ только сценическое представленіе, а вовсе не поэтическая мысль, объясняющая его,—и что опера старается заинтересовать то слухъ, то зрѣніе,—въ буквальномъ смыслѣ попеременно. Но ни та, ни другая воспринимательная способность не получаютъ здѣсь совершеннаго эстетическаго удовлетворенія; это ясно объясняется тѣмъ, что оперная музыка, какъ я выше уже замѣтилъ, отнюдь не вызываетъ того благоговѣнія, единственно отвѣчающаго музыкѣ, при которомъ зрительное чувство какъ-бы ослабляется и глаза уже не воспринимаютъ объектовъ съ обычной интенсивностью. Напротивъ того мы находимъ, что музыка въ оперѣ затрогиваетъ насъ только поверхностно: мы здѣсь больше возбуждены звуками, чѣмъ исполнены ихъ, а потому намъ надо здѣсь что-нибудь еще и видѣть,—однако ни въ какомъ случаѣ не размышлять. Ибо способность мыслить совершенно отнята у насъ въ оперѣ именно этой двойственной жаждой развлеченія, и наше разсѣянное вниманіе борется здѣсь, въ сущности, только со скукой.

Въ нашемъ изслѣдованіи мы достаточно уже освоились съ особенностью природы Бетховена и безъ труда поймемъ теперь его отношеніе къ оперѣ.



Конечно, онъ самымъ рѣшительнымъ образомъ отказывался когда-либо имѣть дѣло съ фривольнымъ опернымъ текстомъ. Сочинять музыку, сопровождающую балетъ, шествія, фейерверкъ, сладострастныя любовныя интриги и т. д.,—нѣтъ, эту мысль онъ съ ужасомъ разъ навсегда отбросилъ. Вѣдь его музыка могла-бы цѣликомъ охватить пьесу, но конечно только пьесу, полную самой великодушной страстности. Кто-же изъ поэтовъ былъ-бы въ состояніи подать ему руку? Одинъ единственный разъ онъ сдѣлалъ опытъ и соприкоснулся съ драматической ситуаціей, которая не заключала въ себѣ, по крайней мѣрѣ, никакихъ признаковъ ненавистной фривольности и, кромѣ того, прославленіемъ женской вѣрности хорошо отвѣчала руководящему гуманистическому догмату Бетховена. И все-таки въ этотъ оперный сюжетъ входило такъ много чуждаго музыкѣ, неспособнаго ассимилироваться съ нею, что въ результатѣ, собственно говоря, только большая увертюра къ „Леонорѣ“ ясно показываетъ намъ, какъ хотѣлъ Бетховенъ понимать данную драму. Кто могъ-бы, прослушавъ эту увлекательную музыкальную пьесу, не проникнуться убѣжденіемъ, что музыка заключаетъ въ себѣ совершеннѣйшую драму? Что такое представляетъ драматическое дѣйствіе, которое мы видимъ въ текстѣ оперы „Леонора“, какъ не слабое,

почти превратное изложенiе драмы, бьющей жизнью въ увертюрѣ, — нѣчто подобное скучному пояснительному комментарiю Гервинуса къ какой-нибудь сценѣ Шекспира?

Сказанное понятно само собою для всякаго непосредственнаго чувства, но и разумъ нашъ совершенно ясно это постигнетъ, если мы возвратимся къ философскому объясненiю самой музыки.

Музыка, какъ мы знаемъ, не изображаетъ намъ идей, содержащихся въ явленiяхъ мiра, а напротивъ, — сама является идеей мiра, притомъ идеей многообъемлющей; она совершенно самостоятельно заключаетъ въ себѣ драму, ибо сама драма, опять-таки, выражаетъ единственную адэкватную музыкѣ идею мiра. Область драмы превосходитъ предѣлы стихотворнаго искусства, совершенно такъ-же, какъ область музыки идетъ дальше границъ всякаго другого искусства, т. е. именно образнаго, — потому что музыка дѣйствуетъ исключительно въ области возвышеннаго. Подобно тому какъ драма не описываетъ человѣческихъ характеровъ, а предоставляетъ имъ самимъ непосредственно показывать себя, — точно также и музыка своими мотивами даетъ намъ характеръ мiровыхъ явленiй въ его глубочайшей сущности. Мало того, что движенiе, образованiе и видоизмѣненiе музыкальныхъ мотивовъ анологично-родственны драмѣ: поистинѣ, представляющая намъ мiровую идею драма можетъ быть совершенно ясно понята исключительно въ этихъ движущихся, образующихся и видоизмѣняющихся мотивахъ. Такимъ образомъ мы не заблуждались, когда говорили объ апрiорной способности человѣка къ образованiю драмы въ музыкѣ. Подобно тому какъ мiръ явленiй мы представляемъ себѣ при помощи законовъ пространства и времени, апрiорно начертанныхъ въ нашемъ мозгу, — такъ и сознательное изображенiе идеи мiра въ драмѣ должно быть осуществлено посредствомъ внутреннихъ законовъ музыки; послѣднiе даютъ себя знать въ душѣ драматурга такъ-же безсознательно, какъ законы причинности примѣняются нами для усвоенiя мiра явленiй.



Ощущенiе этого и прельщало нашихъ великихъ нѣмецкихъ поэтовъ; и можетъ быть они, вмѣстѣ съ тѣмъ, именно этимъ ощущенiемъ открывали таинственную причину кажущейся многимъ необъяснимости Шекспира. Этого огромнаго драматурга дѣйствительно нельзя было постичь по аналогiи съ какимъ-бы то ни было другимъ поэтомъ, и потому эстетическое сужденiе о немъ остается еще совершенно необоснованнымъ. Его драмы явились столь непосредственными снимками съ мiра, что въ нихъ совсѣмъ нельзя примѣтить,

т. е. критически удостовѣрить, художественныхъ средствъ выраженія идеи. А потому наши великіе поэты стали изучать, почти какъ чудеса природы, эти изумительные продукты сверхчеловѣческаго генія,—чтобы отыскать законы ихъ возникновенія.

Насколько Шекспиръ возвышался надъ обыкновеннымъ стихотворцемъ, показываетъ исключительно объективная, часто даже рѣзкая правдивость, которою проникнутъ каждый штрихъ его драмъ; напримѣръ, въ сценѣ ссоры Брута съ Кассіемъ (въ „Юліѣ Цезарѣ") поэтъ трактованъ прямотаки какъ существо нелѣпое; между тѣмъ мнимаго „стихотворца" Шекспира мы встрѣчаемъ только въ необычайномъ характерѣ тѣхъ образовъ, что движутся предъ нами въ его драмахъ.—Такимъ образомъ Шекспиръ оставался особнякомъ, ни съ кѣмъ рѣшительно не сравнимый, пока германскій геній не создалъ Бетховена,—существа, которое можетъ быть объяснено только по аналогичномъ сопоставленіи его съ Шекспиромъ.— Попробуемъ мысленно охватить весь въ совокупности Шекспировскій міръ образовъ, всю необычайную рельефность заключающихся въ немъ и соприкасающихся другъ съ другомъ характеровъ, и отдадимъ себѣ отчетъ въ томъ общемъ впечатлѣніи, которое этотъ міръ производитъ на наше глубочайшее чувство: если мы сопоставимъ теперь



съ Шекспировскимъ комплексомъ—такой-же комплексъ Бетховенскаго міра мотивовъ, преисполненнаго неотразимой убѣдительности и опредѣленности, то намъ станетъ очевидно, что первый изъ этихъ міровъ совершенно покрываетъ второй и обратно,—такъ что оба они заключаются другъ въ другѣ, хотя и вращаются, казалось-бы, въ весьма различныхъ сферахъ.

Чтобы облегчить себѣ это представленіе, возьмемъ, въ качествѣ примѣра, увертюру къ „Коріолану", гдѣ Бетховенъ и Шекспиръ встрѣтились, оперируя надъ одной и той-же темой. Постараемся вспомнить то впечатлѣніе, которое производила на насъ фигура Коріолана въ Шекспировской драмѣ: если мы при этомъ, на первое время, изъ всѣхъ деталей сложнаго дѣйствія удержимъ въ своей памяти только то, что могло глубоко запечатлѣться въ ней единственно своимъ отношеніемъ къ главному лицу,—то всю путаницу взаимоотношеній покроетъ одна фигура непокорнаго Коріолана въ конфликтѣ съ его внутреннимъ голосомъ, который еще громче и настойчивѣе обращается къ гордости героя устами родной его матери; а изъ всего драматическаго развитія предъ нами встанетъ только преодолѣніе гордости этимъ голосомъ,—сломанное упорство чрезмѣрно сильной натуры. Бетховенъ и выбралъ для своей драмы

только эти два главныхъ мотива, которые даютъ намъ почувствовать внутреннюю сущность обоихъ характеровъ опредѣленнѣе, чѣмъ какое-бы то ни было выясненіе посредствомъ понятій. Если-же мы теперь благоговѣйно прослѣдимъ то движеніе, которое развивается единственно изъ противоположенія этихъ мотивовъ, всецѣло оставаясь музыкальнымъ по своему характеру, и если мы предоставимъ себя вліянію чисто-музыкальныхъ деталей, состоящихъ изъ градацій, соприкасаній, разобщеній и усиленій этихъ мотивовъ, — то предъ нами шагъ за шагомъ пройдетъ драма, по своему выражающая все то, чѣмъ старалось заинтересовать насъ представленное произведеніе сценическаго поэта, въ видѣ сложнаго дѣйствія и столкновенія многихъ характеровъ, въ томъ числѣ и второстепенныхъ. Что захватывало насъ тамъ, какъ непосредственно намъ показанная, почти пережитая нами самими драма, то самое ощущаемъ мы здѣсь, въ музыкѣ, какъ глубочайшую сущность этой драмы; ибо послѣдняя была тамъ точно такъ-же выявлена характерами, дѣйствовавшими подобно силамъ природы, какъ здѣсь—идентичными по существу мотивами музыканта, дѣйствующими въ этихъ характерахъ. Вся разница въ томъ, что въ одной сферѣ управляютъ одни законы развитія и движенія, въ другой—другіе.



Если музыку мы назвали откровеніемъ глубочайшаго внутренняго сна, являющаго намъ сущность міра, то Шекспиръ будетъ для насъ пробудившимся и продолжающимъ грезить Бетховеномъ. Что разъединяетъ ихъ сферы, — такъ это формальныя условности законовъ усвоенія, дѣйствующихъ въ обѣихъ сферахъ. Поэтому совершеннѣйшая художественная форма должна исходить въ своемъ образованіи изъ той пограничной точки, гдѣ эти законы могли-бы соприкоснуться. Условность драматическихъ формъ еще пьесы великаго Кальдерона сдѣлала тепличными, въ буквальномъ смыслѣ слова „искусственными“ произведеніями. И вотъ Шекспиръ столь-же непостижимо сколь и несравненно наполнилъ эти условныя формы потокомъ жизни, — наполнилъ до такой степени, что онѣ кажутся намъ цѣликомъ вышедшими изъ самой природы: мы словно видимъ предъ собой не созданныхъ искусствомъ, а настоящихъ людей. Но въ то-же время эти люди-типы такъ удивительно далеко отстоятъ отъ насъ, что соприкосновеніе съ ними кажется намъ такъ-же невозможнымъ, какъ если-бъ предъ нами были призраки.

Бетховенъ, какъ мы видѣли, — именно по отношенію къ формальнымъ законамъ своего искусства сыгралъ совершенно ту-же роль, что и Шекс-

пиръ: онъ тоже освободилъ и одухотворилъ ихъ. Будемъ-же надѣяться, что намъ удастся самымъ опредѣленнымъ образомъ отмѣтить указанную выше пограничную или переходную точку обѣихъ названныхъ сферъ, если мы еще разъ возьмемъ себѣ въ непосредственные руководители нашего философа, а именно,—если мы возвратимся къ конечному пункту его гипотетической теоріи сна,—къ объясненію привидѣній.

Надо прежде всего сказать, что дѣло идетъ здѣсь не о метафизическомъ, а о физіологическомъ объясненіи такъ называемаго „второго зрѣнія". Подразумѣвается именно, что органъ сна функціонируетъ въ той части мозга, которая возбуждается впечатлѣніями организма, въ глубокомъ снѣ занятаго своими внутренними дѣлами, — аналогично тому, какъ возбуждается полученными въ состояніи бодрствованія внѣшними впечатлѣніями другая часть мозга, непосредственно связанная съ органами мысли,—совершенно спокойная и обращенная во внѣшній міръ. Картина сна, концепированная этимъ внутреннимъ органомъ, можетъ быть передана бодрствующему сознанію только черезъ посредство второго сна, предшествующаго пробужденію, который способенъ представить истинное содержаніе перваго сна лишь въ аллегорической формѣ; ибо тутъ, при подготовленномъ и наконецъ



наступающемъ полномъ пробужденіи мозга для внѣшняго міра, уже должны быть примѣнены формы познаванія этого міра, т. е. пространство и время. Такимъ образомъ создается картина, вполнѣ родственная обычнымъ эмпирическимъ впечатлѣніямъ жизни.—Мы сравнивали произведеніе музыканта съ видѣніемъ ясновидящей сомнамбулы, представивъ себѣ музыку какъ непосредственное отраженіе глубочайшаго истиннаго сна, увидѣнное сомнамбулой и только въ возбужденнѣйшемъ состояніи ясновидѣнія возвѣщенное ею внѣшнему міру и на пути возникновенія и образованія міра звуковъ мы нашли протокъ къ такому сомнамбулическому откровенію.—Съ этимъ физіологическимъ феноменомъ сомнамбулическаго ясновидѣнія, приведеннымъ здѣсь только для аналогіи, сопоставимъ теперь феноменъ духовидѣнія; воспользуемся тутъ, опять-таки, гипотезой Шопенгауера, по которой этотъ второй феноменъ является ясновидѣніемъ при бодрствующемъ мозгѣ: оно наступаетъ вслѣдствіе ослабленія бодрствующаго ока, затуманеннымъ зрѣніемъ котораго внутренній импульсъ пользуется теперь для того, чтобы вступить въ сношеніе съ сознаніемъ, находящимся въ непосредственной близости къ бдѣнію, и отчетливо показать этому сознанію образъ, появившійся въ глубочайшемъ истинномъ сновидѣніи. Такой

зримый образъ, проектированный изъ глуби духа, никоимъ образомъ не принадлежитъ реальному міру явленій; тѣмъ не менѣе онъ живетъ предъ взоромъ духовидца со всѣми признаками реальнаго существа. Только въ исключительныхъ случаяхъ удается внутренней волѣ проектировать такимъ образомъ картину, видимую ей одной, въ поле бодрствующаго зрѣнія. Вотъ къ такой рѣдчайшей проекціи надо причислить и созданія Шекспира, чтобы объяснить себѣ его самого какъ духовидца и заклинателя, который умѣетъ на яву представить и себѣ, и намъ усмотрѣнные его внутреннимъ созерцаніемъ человѣческіе образы всѣхъ временъ,—представить такъ ярко, что они кажутся дѣйствительно живущими предъ нами.

Лишь только мы вполнѣ овладѣемъ этой аналогіей со всѣми ея детальными выводами, намъ можно будетъ назвать Бетховена, котораго мы сравнили съ ясновидящимъ сомнамбуломъ,—могучей подпочвой духовидца Шекспира: то, что говорятъ Бетховенскіе мотивы,—проектируетъ и Шекспировское духотворчество; и оба творца сольются въ одно и то-же существо, если мы предоставимъ музыканту, выступающему въ мірѣ звуковъ, одновременно вступить и въ міръ свѣта. Это можетъ случиться аналогично съ описаннымъ физіологическимъ феноменомъ, который съ одной



стороны создаетъ почву для духовидѣнія, а съ другой—вызываетъ сомнамбулическое ясновидѣніе; причемъ предполагается, что нѣкое внутреннее возбужденіе, въ противуположность внѣшнему эффекту при бдѣніи, проходитъ черезъ мозгъ въ направленіи изнутри—наружу и затрагиваетъ, наконецъ, органы мысли, заставляя ихъ замѣтить извнѣ то, что въ качествѣ объекта проникло изнутри. Но мы вѣдь удостовѣрили тотъ непреложный фактъ, что при проникновенномъ слушаніи музыки зрѣніе ослабляется и уже не воспринимаетъ объектовъ интенсивно: это и есть, слѣдовательно, то возбужденное глубочайшимъ міромъ сна состояніе, которое ослабляетъ зрѣніе и тѣмъ способствуетъ появленію воплощенныхъ духовъ.

Этимъ гипотетическимъ объясненіемъ физіологическаго феномена,—иначе необъяснимаго,—мы можемъ воспользоваться съ различныхъ сторонъ для освѣщенія той художественной проблемы, что мы теперь предъ собой имѣемъ: выводы получатся тѣ-же самые. Можно выразиться такъ: полное пробужденіе внутренняго музыкальнаго органа заставляетъ духовъ Шекспира звучать,—или-же такъ: мотивы Бетховена вдохновляютъ ослабленное зрѣніе, заставляютъ его ясно видѣть тѣ образы и, воплощаясь въ нихъ, начинаютъ двигаться предъ нашимъ ясновидящимъ взоромъ. Въ обоихъ

случаяхъ, по существу идентичныхъ,—та огромная сила, что при образованіи явленія (въ указанномъ смыслѣ) движется, вопреки законамъ природы, изнутри—наружу, должна зарождаться въ пароксизмѣ глубочайшей муки; и это, вѣроятно,—та самая мука, которая въ обычной жизни вырываетъ крикъ ужаса у человѣка, внезапно пробудившагося отъ тягостныхъ видѣній глубокаго сна. Но только здѣсь, въ этомъ изъ ряду вонъ выходящемъ, грандіозномъ случаѣ, созидающемъ жизнь генія человѣчества, — мучительное бѣдствіе приводитъ къ пробужденію въ новомъ, только такому пробужденію открытомъ мірѣ свѣтлѣйшаго познанія и высшей одаренности.

Это пробужденіе отъ глубочайшаго бѣдствія мы переживаемъ при замѣчательномъ скачкѣ, сдѣланномъ инструментальной музыкой—въ музыку вокальную; объясненіе этого именно скачка,—оставшагося предосудительнымъ въ глазахъ обыденной эстетической критики,—и послужило намъ, когда мы коснулись девятой симфоніи Бетховена, отправнымъ пунктомъ для нашего дополнительнаго, далеко зашедшаго изслѣдованія. То, что мы при указанномъ скачкѣ чувствуемъ, есть извѣстная переполненность,—сильнѣйшая потребность прорваться наружу, весьма подобная побужденію проснуться отъ глубоко-страшнаго сна. И много-



значущимъ для художественнаго генія человѣчества является то обстоятельство, что этимъ побужденіемъ было вызвано въ данномъ случаѣ художественное дѣяніе, которое надѣлило этотъ геній новой силой,—способностью породить высшее произведеніе искусства.

Относительно этого произведенія искусства мы можемъ придти къ заключенію, что оно должно быть **совершеннѣйшей драмой**, т. е. чѣмъ-то далеко превосходящимъ произведеніе поэзіи въ тѣсномъ смыслѣ слова. Намъ надо придти къ такому заключенію, потому что мы признали идентичность Шекспировской и Бетховенской драмъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы должны признать, что такая драма такъ-же относится къ „оперѣ“, какъ Шекспировская пьеса къ литературной драмѣ и какъ Бетховенская симфонія къ оперной музыкѣ.

При оцѣнкѣ указаннаго скачка, сдѣланнаго инструментальной музыкой въ музыку вокальную, насъ не долженъ смущать тотъ фактъ, что Бетховенъ въ концѣ своей девятой симфоніи просто возвращается къ формальной кантатѣ для хора съ оркестромъ. Мы уже опредѣлили значеніе этой хоральной части и признали, что она всецѣло принадлежитъ области музыки. За исключеніемъ глубокаго облагороженія мелодіи, съ формальной стороны здѣсь нѣтъ ничего нами неслыханнаго:

это есть кантата со словами текста, къ которому музыка относится совершенно такъ-же, какъ и ко всякому другому вокальному тексту. Мы знаемъ, что стихи текста,—хотя-бы то были стихи Гете или Шиллера,—не могутъ опредѣлить музыки: это можетъ сдѣлать только драма,—не драматическое стихотвореніе, а дѣйствительно движущаяся предъ нашими глазами драма, какъ ставшее видимымъ воплощеніе музыки, гдѣ слова и рѣчи принадлежатъ уже не поэтическому замыслу, а исключительно дѣйствію.

Такимъ образомъ мы должны опредѣленно имѣть въ виду, что не само произведеніе Бетховена, а заключающееся въ этомъ произведеніи неслыханное художественное дѣяніе музыканта является здѣсь высшей точкой расцвѣта его генія. Это мы и имѣемъ въ виду, когда заявляемъ, что художественное произведеніе, всецѣло одухотворенное и образованное названнымъ дѣяніемъ, должно дать намъ и совершеннѣйшую художественную форму,—именно такую форму, въ которой будетъ вовсе упразднена всякая условность,—какъ драматическая, такъ въ особенности и музыкальная. Вмѣстѣ съ тѣмъ это будетъ новая художественная форма, единственно и вполнѣ отвѣчающая германскому духу, такъ мощно индивидуализированному въ нашемъ великомъ Бетховенѣ,—чисто-человѣческая, но все-же созданная Бетховеномъ и ему лично принадлежащая форма, которою владѣлъ античный міръ, но которой нѣтъ еще у міра новаго.



---

Кто рискнетъ присоединиться къ высказаннымъ мною здѣсь взглядамъ относительно Бетховенской музыки, тотъ неминуемо прослыветъ незнающимъ мѣры фантазеромъ; и этотъ упрекъ будетъ ему сдѣланъ не только нашими современными образованными и необразованными музыкантами, испытавшими наше „сновидѣніе музыки“ по большей части только въ видѣ сна Основы въ комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“,—но также и нашими литературными поэтами, и даже художниками образнаго искусства,—поскольку эти господа вообще интересуются вопросами, которые будто-бы вовсе и „не входятъ въ ихъ сферу“. Но намъ не трудно будетъ спокойно претерпѣть этотъ упрекъ,—хотя-бы онъ былъ высказанъ съ явной неуважительностью, даже съ умышленнымъ, разсчитаннымъ на оскорбленіе пренебреженіемъ; ибо намъ

очевидно, что эти господа и не въ силахъ усмотрѣть того, что открылось для насъ: въ лучшемъ случаѣ они были-бы въ состояніи тутъ что нибудь уразумѣть лишь въ той мѣрѣ, въ какой это оказалось-бы для нихъ необходимымъ, чтобы выяснить самимъ себѣ свою собственную непроизводительность. Но что они въ ужасѣ отшатнутся отъ такого „уразумѣнія“, — это намъ, опять-таки, не должно показаться непонятнымъ.

Если мы представимъ себѣ характеръ нашей теперешней литературной и художественной общественности, то намъ бросится въ глаза замѣтное превращеніе, случившееся съ нею приблизительно за одно поколѣніе. Теперь все здѣсь, повидимому, не только „уповаетъ“, но даже какъ-будто до извѣстной степени увѣрено въ томъ, что на великій періодъ германскаго возрожденія, съ его Гете и Шиллеромъ, слѣдуетъ смотрѣть съ оттѣнкомъ пренебреженія, хотя-бы и умѣреннаго. При поколѣніи предыдущемъ дѣла обстояли нѣсколько иначе: въ тѣ дни характеръ нашего вѣка былъ откровенно настроенъ критически по существу; духъ времени называли „бумажнымъ“ и считали, что даже образное искусство утратило всякую оригинальность, что оно, способное теперь исключительно къ репродукціи, только собираетъ и примѣняетъ доставшіеся по наслѣдству типы. Мы



должны признать, что тогда на вещи смотрѣли болѣе правильно и выражались болѣе честно, чѣмъ это принято въ настоящіе дни. Поэтому насъ скорѣе всего пойметъ тотъ, кто держится прежнихъ взглядовъ,—несмотря на апломбъ нашихъ литераторовъ, литературныхъ скульпторовъ, архитекторовъ и прочихъ артистовъ, имѣющихъ сношеніе съ общественностью; и думается, что сознательный собесѣдникъ легче согласится съ нами, если мы постараемся показать ему въ истинномъ освѣщеніи то несравненное значеніе, которое пріобрѣла музыка для нашего культурнаго развитія. А для этого мы должны, въ заключеніе, выплыть изъ глубинъ міра внутренняго,—куда мы преимущественно погружались, какъ того требовало до сихъ поръ наше изслѣдованіе, — и взглянуть на міръ внѣшній, въ которомъ мы живемъ и давленіе котораго побудило ту внутреннюю сущность завладѣть своею нынѣшнею силой и проявлять ее наружу.

Чтобы намъ при этомъ не запутаться въ обманчивой и широко разбросавшейся культуроисторической паутинѣ, установимъ сразу и опредѣленно характеристичную черту общественнаго духа нашихъ дней.

Въ то время какъ германское оружіе побѣдоносно проникаетъ въ центръ французской ци-

вилизаціи, въ душѣ нашей внезапно начинаетъ шевелиться чувство стыда, вызываемое нашею зависимостью отъ этой цивилизаціи, и требуетъ отъ общества, чтобы оно скинуло съ себя парижскія модныя платья. Такимъ образомъ нашему патріотическому чувству начинаетъ, наконецъ, казаться неприличнымъ именно то, что не только казалось непредосудительнымъ эстетическому понятію націи и такъ долго выносилось ею безъ всякаго протеста, но къ чему нашъ общественный духъ даже стремился съ горячимъ рвеніемъ. Что, въ самомъ дѣлѣ, могъ-бы сказать художнику брошенный имъ взглядъ на нашу общественность, которая, съ одной стороны, только давала нашимъ юмористическимъ журналамъ матеріалъ для каррикатуръ,—пока наши поэты, съ другой стороны, продолжали безмятежно славословить „германскую женщину"?—Мы полагаемъ, что при разборѣ столь своеобразно сложнаго явленія нельзя упустить ни одной пояснительной черты.—Быть можетъ, однако,—на это явленіе слѣдовало смотрѣть какъ на зло преходящее? Вѣдь позволительно было ожидать, что кровь нашихъ сыновей, братьевъ и супруговъ, во имя самыхъ возвышенныхъ идей германскаго духа пролитая на самыхъ смертоубійственныхъ въ исторіи поляхъ битвы,—что эта кровь покроетъ, по крайней мѣрѣ, краской стыда



щеки нашихъ дочерей, сестеръ и супругъ: благороднѣйшая горесть могла-бы внезапно пробудить въ нихъ гордость, и онѣ перестали-бы представлять себѣ своихъ мужей какъ каррикатуръ самаго уморительнаго сорта. Къ чести германскихъ женщинъ будемъ охотно вѣрить, что въ этомъ направленіи уже пробуждается достойное чувство; и все-таки каждый улыбнется, когда замѣтитъ, что самое первое требованіе, которое имъ ставится, это—купить себѣ новое платье. Кто-же не почувствуетъ, что здѣсь рѣчь можетъ идти лишь о новомъ и, кажется, очень неискусномъ маскарадѣ? Вѣдь это не есть какая-нибудь случайная прихоть нашей общественной жизни, что надъ нами господствуетъ мода,—вѣдь и въ исторіи современной цивилизаціи вполнѣ установлено, что причуды именно парижскаго вкуса диктуютъ намъ законы моды. Дѣйствительно,—французскій вкусъ, т. е. собственно духъ Парижа и Версаля, за двѣсти послѣднихъ лѣтъ былъ единственнымъ продуктивнымъ ферментомъ европейскаго развитія; въ то время какъ ни одна нація не была уже въ состояніи производить художественныхъ типовъ,—французскій духъ еще продуцировалъ, по крайней мѣрѣ, внѣшнюю форму общества и до сегодняшняго дня продуцируетъ—модное платье.

Пусть это будутъ явленія низшаго порядка,— они все-же отвѣчаютъ подлинному французскому духу; они выражаютъ его совершенно такъ-же опредѣленно и очевидно, какъ выражались въ своихъ художественныхъ типахъ итальянцы Возрожденія, римляне, греки, египтяне и ассирійцы. И ничѣмъ не показываютъ намъ французы болѣе ясно, что въ современной цивилизаціи они являются народомъ-властителемъ, какъ тѣмъ, что наша фантазія настраивается смѣшливо отъ одной даже мысли—эмансипироваться отъ ихъ моды. Мы тотчасъ-же признаёмъ, что какая-то „нѣмецкая мода", поставленная въ противовѣсъ модѣ французской, была-бы чѣмъ-то совершенно абсурднымъ; и такъ какъ наше чувство все-же возстаетъ противъ такого владычества, то намъ приходится, въ концѣ концовъ, убѣдиться, что надъ нами поистинѣ тяготѣетъ проклятіе, избавить отъ котораго моглобы насъ только безконечно глубокое возрожденіе. А именно, вся наша основная сущность должна была-бы такъ переродиться, чтобы само понятіе „мода" считалось совершенно безсмысленнымъ даже въ формировкѣ нашей внѣшней жизни.

Въ чемъ должно заключаться наше возрожденіе,—это мы съ большой осторожностью попытаемся рѣшить лишь послѣ того, какъ прослѣдимъ причины глубокаго упадка нашего общественно-



художественнаго вкуса. Мы не безъ успѣха примѣняли аналогіи, касаясь главнаго предмета нашихъ изслѣдованій,—для полученія выводовъ, которыхъ инымъ путемъ трудно добиться; попробуемъ-же еще разъ на нѣкоторое время уклониться въ область созерцанія, на видъ отдаленную отъ нашей темы,—гдѣ однако мы можемъ, во всякомъ случаѣ, пополнить свои взгляды на пластическій характеръ нашей общественности.

Если мы хотимъ представить себѣ настоящій рай продуктивности человѣческаго духа, то намъ надо мысленно перенестись во времена, предшествовавшія изобрѣтенію шрифта и способовъ его начертанія на пергаментѣ или бумагѣ. Мы увидимъ, что именно тогда родилась вся та культурная жизнь, которая теперь продолжаетъ существовать только какъ объектъ размышленія или утилитарнаго примѣненія. Вѣдь въ тѣ времена и сама поэзія была не что иное, какъ истинное творчество миѳовъ, т. е. идеальныхъ событій, въ которыхъ съ объективной правдивостью, въ смыслѣ непосредственнаго появленія духовъ, отражалась разнохарактерная человѣческая жизнь. Способность къ такому творчеству мы замѣчаемъ у всякаго народа благородной породы,—до тѣхъ поръ, пока эти народы не получили шрифта. Но съ того времени ихъ поэтическая сила идетъ на убыль; языкъ,

дотолѣ слагавшійся жизненно, словно въ постоянномъ природномъ процессѣ развитія, впадаетъ въ процессъ кристализаціи и костенѣетъ; стихотворное искусство становится искусствомъ наведенія прикрасъ на старые миѳы,—такъ какъ уже нѣтъ силъ создать новые,—и въ концѣ концовъ превращается въ реторику и діалектику.—Теперь представимъ себѣ скачокъ, сдѣланный шрифтомъ въ искусство книгопечатанія. Дорогую, писанную отъ руки книгу отецъ семейства читалъ вслухъ своимъ домочадцамъ и гостямъ; нынѣ-же печатную книгу всякій читаетъ молча про себя, и писатель пишетъ для широкаго круга читателей. Надо припомнить религіозныя секты реформаціонной эпохи,—всѣ ихъ диспуты и трактаты,—чтобы заглянуть въ то бѣшенство безумія, которое охватило человѣческія головы, набитыя буквами. Можно предположить, что только великолѣпный хоралъ Лютера спасъ здоровый духъ реформаціи, ибо этотъ хоралъ убѣдилъ **сердца** и тѣмъ вылечилъ мозги отъ буквенной болѣзни. Впрочемъ, съ книгопечатникомъ духъ народа еще могъ сговориться,—какъ ни печальны были для второго эти сношенія. Но съ изобрѣтенія газетъ, со времени полнаго расцвѣта журнальнаго бытія,—пришлось-таки этому доброму духу народа окончательно ретироваться отъ жизни. Ибо теперь стали царствовать



только **мнѣнія**, именно—„публичныя"; ихъ можно получить за деньги, какъ публичныхъ женщинъ. Кто получилъ въ руки газету, тотъ, кромѣ макулатуры, запасся еще и мнѣніемъ этой газеты; ему не надо больше ни думать, ни размышлять: чернымъ по бѣлому за него все уже обдумано,—какого мнѣнія слѣдуетъ держаться о Господѣ Богѣ и обо всемъ мірѣ. Вотъ и парижскій модный журналъ указываетъ „германской женщинѣ", какъ ей надо одѣваться; и французъ дѣйствительно пріобрѣлъ полное право направлять насъ въ подобныхъ дѣлахъ, потому что онъ возвысился до настоящаго красочнаго иллюстратора нашего журнально-бумажнаго міра.

Если мы теперь проведемъ параллель между превращеніемъ поэтическаго міра въ міръ журнально-литературный и тѣмъ превращеніемъ, которое міръ испыталъ какъ форма и цвѣтъ, то мы и тутъ придемъ къ тому-же результату.

Кто дерзнулъ-бы высокомѣрно сказать о себѣ, что онъ дѣйствительно можетъ составить себѣ понятіе о величіи и божественной возвышенности пластическаго древне-греческаго міра? Достаточно только взглянуть на любой кусокъ отъ сохранившихся до насъ развалинъ этого міра: охваченные священнымъ трепетомъ, мы тотчасъ-же чувствуемъ, что стоимъ здѣсь предъ нѣкой жизнью, судить о

которой мы не въ состояніи, такъ какъ все еще не можемъ найти для этого ни малѣйшей критической мѣрки. Античный міръ пріобрѣлъ себѣ особую привилегію: онъ самъ изъ своихъ развалинъ во всѣ времена поучаетъ насъ, какъ придать сколько-нибудь сносный видъ всему послѣдующему ходу міровой жизни. Мы чрезвычайно обязаны великимъ итальянцамъ, которые заново оживили намъ эту науку и великодушно завѣщали ее нашему новому міру. Въ высокой степени одаренный богатой фантазіей народъ страстно, изо всѣхъ силъ трудился надъ воздѣлываніемъ этого ученія; по прошествіи одного чудеснаго столѣтія оно, какъ сновидѣніе, выплываетъ изъ исторіи, которая съ тѣхъ поръ ошибочно овладѣваетъ родственнымъ на видъ народомъ,—словно желая посмотрѣть, какую форму и какой цвѣтъ извлечетъ изъ него міръ. Нѣкій умный государственный мужъ, онъ-же іерархъ, старался привить итальянское искусство и образованіе—духу французскаго народа, послѣ того какъ въ этомъ народѣ былъ окончательно истребленъ протестантскій духъ: послѣднему пришлось видѣть здѣсь паденіе своихъ благороднѣйшихъ представителей, и то, что еще пощадила парижская Варѳоломеева ночь, было потомъ тщательно выжжено до послѣдняго корешка. Остатку націи была предложена „художественность". Но такъ какъ



фантазія у этой націи оскудѣла или выдохлась, то продуктивность народа ни въ чемъ не могла себя проявить; въ особенности онъ показалъ себя неспособнымъ создать произведеніе искусства. Лучше удалось изъ самого француза сдѣлать искусственнаго человѣка: художественныя представленія не вмѣщались въ его фантазіи, но человѣкъ самъ въ себѣ сталъ извѣстнымъ искусственнымъ представленіемъ. Это могло считаться даже чѣмъ-то античнымъ,—разъ предполагалось, что человѣкъ долженъ сначала самъ въ себѣ сдѣлаться художникомъ, а потомъ уже создавать художественныя произведенія. И если впереди шелъ обожаемый галантный король, держась съ изысканной тонкостью, проникавшей все и вся, и тѣмъ самымъ подавая другимъ благой примѣръ,—то было легко, спускаясь чрезъ толпу придворныхъ по ранговой лѣстницѣ внизъ, въ концѣ концовъ привесть весь народъ къ усвоенію галантныхъ манеръ; перерождаясь въ культивированіи этихъ манеръ, французъ могъ уже, наконецъ, считать себя выше итальянца Возрожденія въ томъ отношеніи, что тотъ только создавалъ произведенія искусства, тогда какъ французъ самъ сталъ произведеніемъ искусства.

Можно сказать, что французъ есть продуктъ особаго искусства,—искусства выражаться, двигаться и одѣваться. Его закономъ является тутъ

„вкусъ“,—слово, обозначающее весьма низкую чувственную функцію, но возведенное здѣсь въ нѣкую духовную тенденцію. И французъ пользуется этимъ вкусомъ, чтобы вкушать самого себя, то есть пробовать,—вкусный-ли соусъ онъ изъ себя приготовилъ. Безспорно, онъ дошелъ въ этомъ дѣлѣ до виртуозности: французъ весь насквозь „moderne“, и когда онъ въ такомъ видѣ становится предъ лицомъ всего цивилизованнаго міра, какъ образецъ для подражанія,—то не его вина, если подражанія выходятъ неуклюжими: напротивъ, ему всегда скорѣе льститъ, что только онъ одинъ оригиналенъ тамъ, гдѣ всѣ другіе чувствуютъ себя обреченными на подражаніе ему.—Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ человѣкъ есть воплощенный „журналъ“; въ его глазахъ образное искусство, а не менѣе того и музыка, являются объектами для „фельетона“. Съ первымъ изъ этихъ искусствъ онъ, будучи человѣкомъ вполнѣ современнымъ, устроился совершенно такъ-же, какъ со своимъ платьемъ, относительно котораго онъ дѣйствуетъ исключительно въ угоду новизнѣ, т. е. вѣчно подвижной измѣнчивости. Главнымъ дѣломъ является здѣсь меблировка; къ ней архитекторъ подгоняетъ постройку стѣнъ. Тенденція, игравшая тутъ раньше роль, до великой революціи была еще оригинальна въ томъ смыслѣ, что она приноравливалась къ характеру господствующаго класса общества, какъ платья—къ тѣламъ и прически—къ головамъ. Съ тѣхъ поръ тенденція эта пришла въ упадокъ: высшіе классы стали робко воздерживаться отъ задаванія тона въ модѣ и предоставили иниціативу болѣе широкимъ слоямъ населенія (мы всегда имѣемъ въ виду Парижъ), достигшимъ вліянія. Тонъ стали задавать женщины такъ называемаго „demi monde'a“ со своими любовниками. Парижская дама старается прельщать своего супруга, подражая нравамъ и одеждамъ этого полусвѣта: вѣдь здѣсь все, надо тоже сказать, еще до такой степени оригинально, что нравы и одежды принадлежатъ къ одному и тому-же роду понятій и взаимно дополняютъ другъ друга. Въ этихъ сферахъ уже отреклись отъ всякаго вліянія на образное искусство, которое въ концѣ концовъ всецѣло перешло въ вотчину торговцевъ модно-художественными товарами, въ видѣ бездѣлушекъ и обойныхъ работъ, —почти какъ въ зачаточныя времена искусствъ у номадовъ. Такъ какъ сама мода не въ состояніи создать ничего дѣйствительно новаго, то единственной ея задачей становится, при постоянной потребности въ новизнѣ,—забота о чередованіи крайностей: это и есть, въ самомъ дѣлѣ, та тенденція, которую приняли теперь наши странные художники, чтобы снова вывести на свѣтъ благородныя, конечно не ими изобрѣтенныя формы

искусства. Теперь чередуются и смѣшиваются другъ съ другомъ антикъ и рококо, готика и ренессансъ; фабрики поставляютъ группы Лаокоона, китайскій фарфоръ, копированныхъ Рафаэлей и Мурильо, этрусскія вазы, ковровыя ткани среднихъ вѣковъ; сюда подгоняютъ мебель à la Pompadour, гипсъ à la Louis XIV; архитекторъ обноситъ все это флорентинскимъ стилемъ и сажаетъ сверху группы Аріадны.

Искусство „модернъ“ становится также новымъ принципомъ эстетовъ: оригинальность послѣднихъ заключается въ полномъ отсутствіи у нихъ всякой оригинальности, и неизмѣримый доходъ приноситъ имъ торговля всѣми художественными стилями, которые стали понятны и доступны всѣмъ и каждому, на любой вкусъ.—Впрочемъ, за искусствомъ „модернъ“ признается и одинъ новый гуманитарный принципъ, именно—демократизація художественнаго вкуса. Это значитъ: въ названномъ явленіи надо почерпнуть надежду на народное образованіе; ибо искусство и его продукты перестали служить усладой однихъ только привилегированныхъ классовъ,—теперь самый наипростой буржуа имѣетъ возможность любоваться благороднѣйшими образцами искусства, поставивъ ихъ у себя на каминѣ; это до извѣстной степени доступно даже нищему у витринъ художественныхъ лавокъ.



Во всякомъ случаѣ, такимъ положеніемъ вещей надо удовольствоваться; когда рѣшительно все лежитъ въ перемежку передъ нами,—какъ могла-бы даже самая одаренная голова изобрѣсти какой-нибудь новый художественный стиль въ образномъ искусствѣ, равно какъ и въ литературѣ? Это было-бы непостижимо.

Мы должны вполнѣ согласиться съ такимъ заключеніемъ; ибо тутъ предъ нами тотъ-же историческій результатъ и тѣ-же его послѣдствія, что мы видимъ въ исторіи нашей цивилизаціи вообще. Одно время можно было думать, что эти послѣдствія потеряютъ свою остроту, именно при гибели нашей цивилизаціи; приблизительно этого слѣдовало ожидать въ томъ случаѣ, если-бы вся исторія полетѣла вверхъ ногами,—какъ это и стояло въ программѣ соціальнаго коммунизма, когда онъ предполагалъ овладѣть современнымъ міромъ, сдѣлавшись практической религіей. Во всякомъ случаѣ мы съ нашей цивилизаціей приблизились, въ отношеніи ея пластической формы, къ концу всякой истинной продуктивности, и въ заключеніе стараемся привыкнуть къ мысли, что въ той области, гдѣ античный міръ стоитъ предъ нами какъ недостижимый образецъ, мы ничего уже не можемъ ожидать подобнаго этому образцу. И намъ слѣдуетъ, можетъ быть, примириться съ этимъ стран-

нымъ результатомъ современной цивилизаціи, который иному кажется даже весьма достойнымъ уваженія,—примириться и чувствовать тоже самое, что мы чувствуемъ теперь, когда проектъ новой нѣмецкой моды для нашихъ платьевъ,—т. е. вѣрнѣе для платьевъ нашихъ женъ,—намъ приходится признать тщетной реакціонной попыткой противъ духа нашей цивилизаціи.

Ибо насколько хватаетъ наше зрѣніе,—всюду властвуетъ надъ нами мода.

Но рядомъ съ этимъ міромъ моды одновременно возникъ для насъ и другой міръ. Какъ среди универсальной римской цивилизаціи родилось христіанство, такъ теперь изъ хаоса современной цивилизаціи распускаетъ свой цвѣтъ музыка. И та религія, и это искусство говорятъ намъ: „наше царство—не отъ міра сего". А это значитъ: „мы исходимъ изъ глубины, вы-же идете съ поверхности; мы выросли изъ сущности вещей, вы-же—изъ ихъ видимости".

Пусть каждый на себѣ испытаетъ,—какъ весь нашъ новомодный міръ явленій, которымъ онъ, къ своему отчаянію, былъ безвыходно со всѣхъ сторонъ окруженъ,—какъ весь этотъ міръ внезапно исчезнетъ предъ нимъ въ ничто, лишь только раздадутся первые-же такты той божественной сим-



фоніи! Развѣ было-бы возможно въ современномъ концертномъ залѣ (гдѣ тюркосы и зуавы чувствовали-бы себя, безъ сомнѣнія, весьма уютно!) благоговѣйно внимать этой музыкѣ, если-бы отъ нашего оптическаго воспріятія,—феноменъ, о которомъ, мы говорили выше,—не исчезало все, что мы видимъ вокругъ? Такой адэкватной силой, въ самомъ серьезномъ смыслѣ слова, является музыка рядомъ со всею нашей новѣйшей цивилизаціей: музыка просто упраздняетъ ее, какъ сіянье дня—свѣтъ лампы.

Трудно себѣ ясно представить, въ какомъ именно видѣ проявляла музыка свою особую мощь лицомъ къ лицу съ міромъ явленій во времена былыя. Мы должны однако предположить, что музыка эллиновъ глубоко проникала въ самый міръ явленій и сливалась съ законами его видимости. Числа Пиѳагора можно, конечно, понять какъ нѣчто живое—только изъ музыки; по законамъ эвритміи архитекторъ воздвигалъ зданія, законами гармоніи руководствовался скульпторъ, схватывая человѣческую фигуру; правила мелодики дѣлали поэта—пѣвцомъ, изъ хорового пѣнія проектировалась драма на сцену: всюду мы замѣчаемъ, что законъ внѣшній, правящій видимымъ міромъ, опредѣлялся закономъ внутреннимъ, постигаемымъ только въ духѣ музыки. Чисто античное дорическое государство,

которое Платонъ хотѣлъ установить какъ философскую идею,—даже военную организацію, битву,—все направляли законы музыки съ тою-же увѣренностью, съ какой они направляли танецъ.—Но затѣмъ рай былъ утраченъ: первоисточникъ міроваго движенія изсякъ. Міръ продолжалъ еще двигаться, какъ шаръ отъ полученнаго толчка, кружась въ пространствѣ вокругъ своей оси,—но побуждающая къ движенію душа міра уже не шевелилась въ немъ; такимъ образомъ должно было, наконецъ, ослабѣть и само движеніе,—пока душа міра не была опять разбужена.

Это духъ христіанства вновь оживилъ музыку. Музыка просвѣтлила взоръ итальянскаго живописца, вдохновила его зрительную способность,—и погибавшій въ церкви духъ христіанства проникъ, сквозь видимость вещей, въ душу музыки. Почти всѣ эти великіе живописцы были музыкантами, и когда мы погружаемся въ созерцаніе ихъ святыхъ и мучениковъ,—это духъ музыки заставляетъ насъ забывать, что мы пользуемся зрѣніемъ.—Но вотъ наступило владычество моды: подобно тому, какъ духъ церкви подпалъ подъ искусственное воздѣйствіе іезуитовъ, точно такъ-же и музыка съ живописью и скульптурой обратились въ бездушныя хитроумныя игрушки. На пути нашего великаго



Бетховена мы прослѣдили чудесный процессъ эмансипаціи мелодіи отъ господства моды и засвидѣтельствовали, что Бетховенъ—безконечно своеобразнымъ примѣненіемъ всего того матеріала, который съ большимъ трудомъ ограждался его славными предшественниками отъ вторженія этой моды,—возвратилъ мелодіи ея вѣчный типъ, а самой музыкѣ—ея безсмертную душу. Съ божественной наивностью, ему одному присущей, наложилъ нашъ маэстро на свою побѣду клеймо полной сознательности, сопровождавшей одержаніе этой побѣды. Въ стихотвореніи Шиллера, которое онъ внесъ въ дивную заключительную часть своей девятой симфоніи, онъ больше всего подчеркнулъ радость природы, освобожденной отъ владычества „моды“. Посмотрите, какъ замѣчательно представляетъ онъ себѣ слова поэта:

„Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt“.

„Твои чары снова связываютъ то,
что мода строго разъединила“.

Какъ мы уже видѣли, Бетховенъ, подписывая слова Шиллера подъ своей мелодіей, обращался съ первыми только какъ съ „вокальнымъ текстомъ“, т. е. согласовалъ лишь общій характеръ стихотво-

ренія съ духомъ своей мелодіи. То, что принято понимать подъ выраженіемъ „правильная декламація“ (въ драматическомъ смыслѣ), онъ тутъ оставилъ почти вовсе безъ вниманія; и даже приведенный выше стихъ „was die Mode streng getheilt“ при пѣніи первыхъ трехъ строфъ стихотворенія проходитъ предъ нами безъ всякаго характернаго подчеркиванія словъ. Но потомъ, когда диѳирамбическое воодушевленіе неслыханно наростаетъ, Бетховенъ декламируетъ слова этого стиха съ полнымъ драматическимъ аффектомъ. И вотъ, при повтореніи ихъ въ угрожающемъ, почти бѣшеномъ униссонѣ, слово „streng“ (строго) показалось ему недостаточно сильнымъ для гнѣвнаго выраженія музыкальной фразы. Слѣдуетъ замѣтить, что такой эпитетъ, умѣренно характеризующій дѣйствіе моды, поэтъ ввелъ сюда только впослѣдствіи, видоизмѣнивъ этотъ стихъ; въ первомъ изданіи своей „пѣсни къ радости“ Шиллеръ напечаталъ:

„Was der Mode Schwert getheilt“,
т. е. „то, что раздѣлилъ мечъ моды“.

Этотъ „мечъ“ опять-таки показался Бетховену неподходящимъ,—слишкомъ благороднымъ и героическимъ въ отношеніи моды. Тогда онъ собственной полномочной властью ставитъ сюда слово „frech“ (нагло), и вотъ мы поемъ:



„Was die Mode frech getheilt“,
т. е. „то, что мода нагло раздѣлила“ *).

Что можетъ быть выразительнѣе этого замѣчательнаго, до страстности сильнаго художественнаго момента? Мы словно видимъ предъ собой Лютера въ его гнѣвномъ выступленіи противъ папы!—

---

*) Гертелевское полное изданіе сочиненій Бетховена во всемъ остальномъ заслуживаетъ полной признательности; но одинъ изъ членовъ музыкальнаго „Ферейна умѣренности“,—какъ я въ другомъ мѣстѣ назвалъ коммиссію, завѣдывавшую „критикой“ этого изданія,—на стр. 260 и слѣд. партитуры девятой симфоніи уничтожилъ этотъ весьма выразительный штрихъ и вмѣсто „frech“ Шоттовскаго оригинальнаго изданія самовольно поставилъ благоприличное, благонравно-умѣренное „streng“. Я только-что случайно обнаружилъ этотъ подлогъ, который способенъ,—если подумать о его мотивахъ,—наполнить насъ страшными предчувствіями о судьбѣ твореній нашего великаго Бетховена: что съ ними будетъ, если они на всѣ времена обречены той критикѣ, которая прогрессивно развивается въ указанномъ смыслѣ?

*Прим. автора.*

Съ этимъ примѣчаніемъ Вагнера нельзя, конечно, не согласиться принципіально, т. е. какъ съ мыслью о детальной неприкосновенности (въ редакціонномъ отношеніи) твореній великихъ людей, когда та или иная частность хотя сколько-нибудь существенна, характерна и не произошла отъ случайнаго недосмотра или простой ошибки (вѣдь имѣются „поклонники“, которые даже опечатки ревниво сохраняютъ!). И разумѣется, анонимному члену „Ферейна умѣренности“ не слѣдовало еще разъ мѣнять слова, о которомъ идетъ рѣчь, хотя-бы и руководствуясь послѣдней редакціей самого Шиллера, а не только своею умѣренностью. Однако не подлежитъ сомнѣнію, что въ данномъ случаѣ все, что говоритъ Вагнеръ о намѣреніяхъ Бетховена относительно этого слова, гораздо болѣе характерно для самого Вагнера, чѣмъ для Бетховена. Трудно, въ самомъ дѣлѣ, допустить, что послѣдній въ указан-

Конечно мы имѣемъ основаніе думать, что наша цивилизація, поскольку она опредѣляетъ художественнаго человѣка, можетъ вновь одухотвориться только духомъ нашей музыки,—той музыки, которую Бетховенъ освободилъ отъ оковъ моды. И въ этомъ смыслѣ задача новой, болѣе одушевленной цивилизаціи, быть можетъ образующейся

ной фразѣ, въ видѣ исключенія, придалъ значеніе отдѣльнымъ словамъ,—какъ сдѣлалъ-бы, конечно, на его мѣстѣ первый. Напротивъ, имѣются всѣ основанія предположить, что слово „frech" явилось тутъ случайно, т. е. безъ особаго умысла со стороны Бетховена. Иначе ничѣмъ нельзя было-бы объяснить, почему онъ во всѣ остальные моменты этого апоѳеоза радости, въ томъ числѣ и въ моменты отнюдь не менѣе важные и яркіе, съ полнымъ пренебреженіемъ относился ко всѣмъ вообще словамъ, произвольно играя ими. Это можно объяснить только весьма вѣрнымъ указаніемъ самого Вагнера, что Бетховенъ всегда имѣлъ въ виду лишь общій характеръ и общее настроеніе Шиллеровскаго стихотворенія (кстати сказать, изрядно сокращеннаго композиторомъ), а не отдѣльныя слова. Эпитету, заинтересовавшему Вагнера, вѣроятно не придавалъ серьезнаго значенія и самъ Шиллеръ, который счелъ нужнымъ только уничтожить дѣйствительно неудачный „мечъ". А потому я лично, напримѣръ, въ моемъ эквиритмичномъ переводѣ „Радости" со спокойной совѣстью выпустилъ вовсе этотъ эпитетъ и перевелъ данные два стиха такъ:

„Ты волшебно вновь связуешь
Все, что дѣлитъ міръ суетъ",—

гдѣ и сама „мода" замѣнена „міромъ суетъ" не только по требованіямъ эквиритмики и ради риѳмы, а и потому въ особенности, что русское слово „мода", оставленное безъ поясненій, создаетъ представленіе болѣе узкое, чѣмъ тотъ „міръ суетъ", который имѣли въ виду Шиллеръ въ своей одѣ и Вагнеръ въ настоящемъ трактатѣ.

*Прим. переводчика.*



такимъ путемъ,—принести намъ религію, которою вся эта цивилизація будетъ всецѣло проникнута: такая задача очевидно можетъ быть удѣломъ только германскаго духа. А этотъ духъ мы и сами научимся вѣрно понимать лишь тогда, когда откажемся отъ всякой приписанной ему ложной тенденціи.

Но насколько трудно такое вѣрное самопознаніе, разъ рѣчь идетъ о цѣлой націи,—это мы видимъ теперь, къ истинному ужасу своему, на примѣрѣ нашего сосѣда, до сего времени столь могущественнаго французскаго народа; этотъ примѣръ долженъ послужить намъ серьезнымъ поводомъ для собственнаго самоизслѣдованія; и тутъ намъ, по счастью, достаточно будетъ примкнуть къ серьезнымъ усиліямъ нашихъ великихъ нѣмецкихъ поэтовъ, основное стремленіе которыхъ—сознательное или безсознательное—было именно такое самоизслѣдованіе.

Имъ, навѣрное, казалось сомнительнымъ, чтобы нѣмецкое общество, формирующееся такъ тяжело, такъ неповоротливо,—могло когда-либо съ нѣкоторымъ успѣхомъ постоять за себя лицомъ къ лицу съ нашимъ сосѣдомъ романскаго происхожденія, съ его легкими и увѣренными въ своей гибкости формами. Съ другой стороны, однако, за германскимъ духомъ постоянно признавалось неоспори-

мое преимущество, выражающееся въ присущей ему глубинѣ и искренности міросозерцанія и проникновенія въ міровыя явленія. А потому всегда возникалъ вопросъ: какъ воспользоваться этимъ преимуществомъ во имя счастливаго развитія національнаго характера, а затѣмъ также и во имя благотворнаго вліянія на духъ и характеръ сосѣднихъ народовъ? Вѣдь весьма очевидно, что до сихъ поръ всякаго рода вліянія и воздѣйствія шли въ обратномъ направленіи, принося намъ больше вреда, чѣмъ пользы.

Если мы правильно поймемъ оба основныхъ поэтическихъ замысла, подобно двумъ главнымъ артеріямъ проходящіе черезъ всю жизнь величайшаго изъ нашихъ поэтовъ, то мы тѣмъ самымъ получимъ превосходное руководство для изслѣдованія проблемы, которая представилась этому свободнѣйшему германцу уже въ самомъ началѣ его несравненнаго поэтическаго поприща.—Мы знаемъ, что концепціи „Фауста“ и „Вильгельма Мейстера“ возникли буквально одновременно,—въ первый періодъ полнѣйшаго расцвѣта поэтическаго генія Гете. Глубокій замыселъ, охватившій поэта, побудилъ его прежде всего выполнить начальныя сцены „Фауста“; но словно устрашенный безмѣрной грандіозностью собственной концепціи, онъ оставилъ



это мощное предпріятіе и обратился къ болѣе спокойному выясненію проблемы—въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“. Въ зрѣломъ возрастѣ онъ и закончилъ этотъ плавно-текучій романъ. Его герой—молодой нѣмецъ изъ бюргерской семьи, ищущій себѣ надежную и пріятную форму; чрезъ міръ театра, сквозь блескъ высокороднаго общества авторъ приводитъ его къ выгодному космополитизму. Этому герою данъ въ спутники добрый геній, котораго онъ понимаетъ только поверхностно: приблизительно такъ, какъ самъ Гете въ то время понималъ музыку,—Вильгельмъ Мейстеръ постигаетъ Миньону. Поэтъ даетъ намъ ясно почувствовать, что противъ Миньоны свершено возмутительное преступленіе; своего героя онъ, однако, оставляетъ внѣ такого чувства, чтобы привести его къ красивой законченности,—въ атмосферу, свободную отъ всякихъ бурныхъ порывовъ и трагическихъ эксцентричностей. Герой осматриваетъ картины въ галлереяхъ. По случаю смерти Миньоны исполняется музыка,—и Робертъ Шуманъ дѣйствительно написалъ ее впослѣдствіи.—Кажется, Шиллеръ былъ возмущенъ послѣдней книгой „Вильгельма Мейстера“; но онъ не могъ вывести своего великаго друга изъ его страннаго заблужденія. Не могъ тѣмъ болѣе, что

вѣдь Гете все-же создалъ Миньону и этимъ созданіемъ своимъ вызвалъ предъ нами къ жизни чудесный новый міръ; значитъ, оставалось предположить, что авторъ „Вильгельма Мейстера“ впалъ въ глубочайшую духовную разсѣянность, и другу не дано было развѣять ее. Пробудиться отъ нея могъ только Гете самъ,—и онъ пробудился: ибо въ глубокой старости закончилъ онъ своего „Фауста“. Все, что когда-либо его разсѣивало, онъ собралъ здѣсь воедино въ первообразѣ всяческой красоты: саму Елену,—этотъ античный идеалъ, совершенный и законченный,—вызываетъ онъ изъ царства тѣней и сочетаетъ ее со своимъ Фаустомъ. Но удержать эту тѣнь надолго—заклинаніе не можетъ: она улетучивается въ видѣ уплывающаго вдаль облачка,—и Фаустъ глядитъ ему вослѣдъ съ задумчивой, но безболѣзненной грустью. Послать Фаусту избавленіе могла только Гретхенъ,—эта ранняя жертва, незамѣтно продолжавшая жить вѣчнымъ тепломъ въ самой глубинѣ его сердца: изъ міра блаженныхъ она подаетъ ему руку. И если мы, не разъ прибѣгавшіе въ нашемъ изслѣдованіи къ аналогичнымъ уподобленіямъ изъ области философіи и физіологіи, попробуемъ и теперь найти себѣ толкованіе этого глубочайшаго созданія поэзіи, то мы скажемъ:



„Все преходящее—только подобіе“—есть духъ образнаго искусства, къ которому Гете такъ долго и ревниво стремился,—тогда какъ „Женственно-вѣчное ввысь насъ влечетъ“ *) есть духъ музыки, который вознесся изъ самой души поэта, изъ самыхъ глубинъ его сознанія, и теперь паритъ надъ нимъ, указывая ему путь искупленія.

И германскій духъ долженъ вести народъ свой такимъ именно путемъ глубокаго внутренняго переживанія, если этотъ духъ хочетъ осчастливить другіе народы и тѣмъ самымъ выполнить свое призваніе. Пусть издѣвается надъ нами всякій, кто хочетъ, когда мы придаемъ столь безмѣрное значеніе нѣмецкой музыкѣ; это насъ отнюдь не можетъ сбить съ толку,—какъ не сбился съ толку нѣмецкій народъ, когда его врагамъ представилось, что можно себѣ позволить оскорбить германцевъ завѣдомо разсчитаннымъ сомнѣніемъ въ ихъ единодушной мощи. И это

---

*) Такъ, мнѣ кажется, лучше всего перевести эквиритмичными дактилями знаменитые два стиха изъ „Фауста“, цитируемые здѣсь Вагнеромъ:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss,  
Das ewig Weibliche zieht uns hinan“.

*Прим. переводчика.*

тоже было извѣстно нашему великому поэту, когда нѣмцы казались ему такими пошлыми и ничтожными въ ихъ внѣшней жизни и манерахъ, порожденныхъ плохимъ подражаніемъ,—и поэтъ искалъ себѣ утѣшенія; онъ нашелъ его, и оно гласило: „Нѣмецъ храбръ!“ А это уже нѣчто!

Да будетъ-же нѣмецкій народъ также мужественъ и въ мирное время; пусть онъ лелѣетъ свою истинную цѣнность и сброситъ съ себя ложную внѣшность; пусть онъ никогда не захочетъ казаться тѣмъ, чѣмъ онъ вовсе не является на самомъ дѣлѣ и, напротивъ, познаетъ въ себѣ то, что составляетъ его единственную сущность! Пріятно-милое не дано ему,—всѣ его подлинныя побужденія и дѣянія слишкомъ для этого искренни и возвышенны. И въ этомъ чудесномъ 1870-мъ году—рядомъ съ побѣдами, одержанными мужествомъ нѣмецкаго народа,—ничто не можетъ такъ ободрить его, какъ воспоминаніе о нашемъ великомъ Бетховенѣ, который сто лѣтъ тому назадъ былъ рожденъ нѣмецкому народу. Тамъ, куда проникаетъ теперь наше оружіе,—въ исконнемъ гнѣздѣ „наглой моды“,—его геній уже сдѣлалъ благороднѣйшее завоеваніе; то, что лишь съ трудомъ пересаживаютъ туда наши мыслители, наши поэты,—то, что они говорили тамъ неясно, словно



неразборчивымъ голосомъ,—то самое уже пробудила тамъ Бетховенская симфонія въ самой глубинѣ сердецъ: новая религія,—міроискупительное провозглашеніе возвышеннѣйшей невинности уже было тамъ понято такъ-же, какъ и у насъ.

Такъ будемъ-же чествовать великаго піонера, проложившаго путь въ пустынѣ выродившагося рая! Но будемъ чествовать его достойно,—не менѣе достойно, чѣмъ побѣды, одержанныя нѣмецкимъ мужествомъ! Ибо тотъ, кто даетъ міру счастье,—выше того, кто этотъ міръ завоевываетъ!



**Цѣна 1 рубль.**